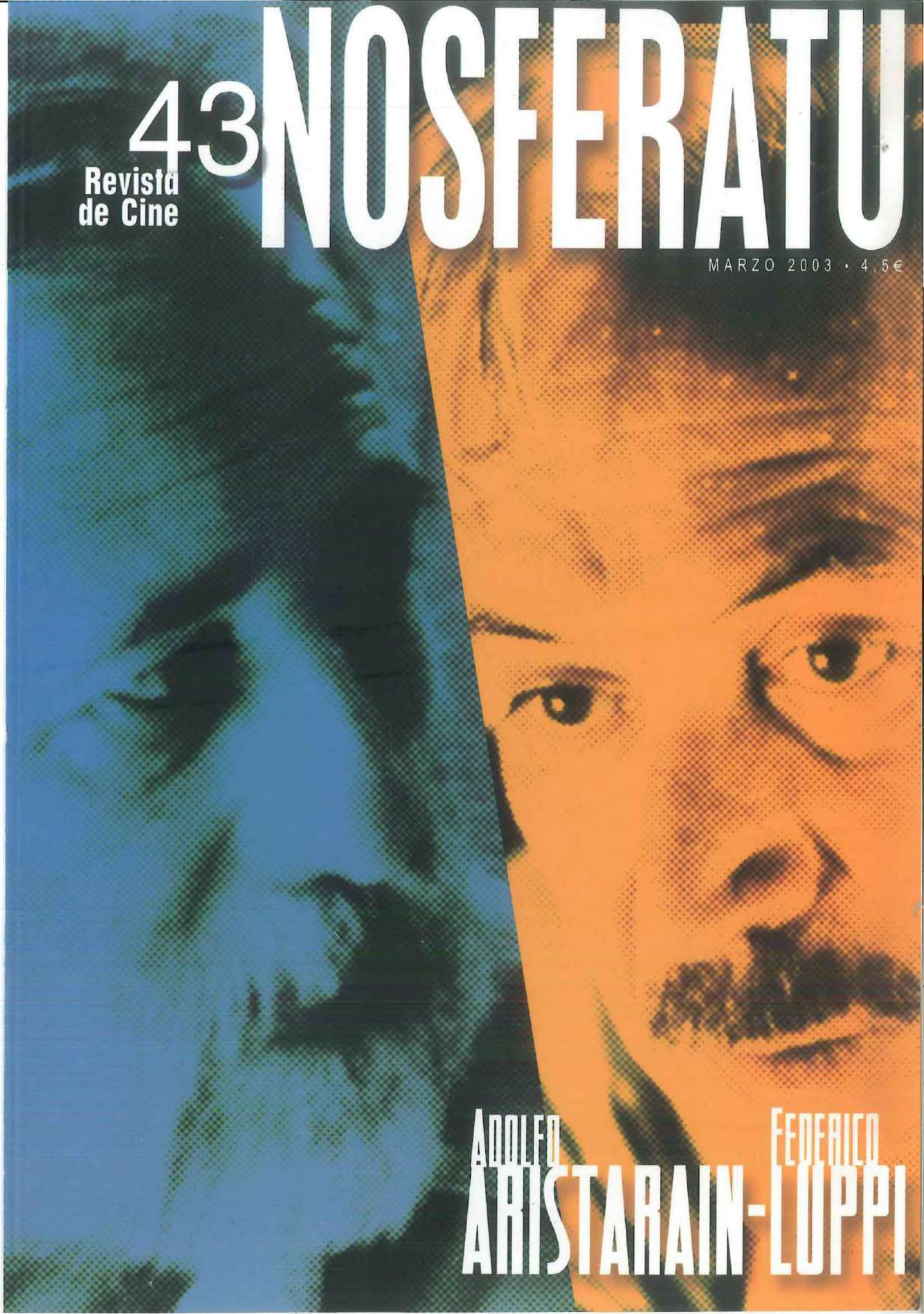
43

NOSFERATU

Revista de Cine

MARZO 2003 • 4,5€



ADOLFO ARISTARAIN - FEDERICO LUPPI

NOSFERATU

REVISTA DE CINE

ÍNDICE

Federico Luppi — 4
Ángel Fernández-Santos

Las venas desgarradas. — 6
Entrevista con Federico Luppi, actor
Jesús Angulo/Mirito Torreiro

30 años, más o menos — 61
Manuel Pérez Estremera

Contarla a su manera — 64
Entrevista con Adolfo Aristarain
Jesús Angulo/Mirito Torreiro

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA — 91
Antonio Santamarina

FEDERICO LUPPI. — 93
FILMOGRAFÍA
Dolores Devesa/Alicia Potes

ADOLFO ARISTARAIN. — 107
FILMOGRAFÍA
Dolores Devesa/Alicia Potes

ABSTRACTS — 112

ÍNDICES — 115
Índice onomástico — 116
Índice filmográfico — 118

Dirección:
DONOSTIA KULTURA

Equipo de redacción:
Donostia Kultura,
Peio Aldazabal, Jesús Angulo, Txema Muñoz,
Lucía Olaciregui, Carlos J. Plaza y Sara Torres

Fuentes iconográficas:
Federico Luppi, Carlos Aguilar, Casa de América, Cinemateca Argentina, Album y Donostia Kultura

Traducciones: Bitez

Diseño, maquetación, portada, digitalización de imágenes y arte final:
Art&Maña

Imprime: Gráficas ORVY (Lasarte)

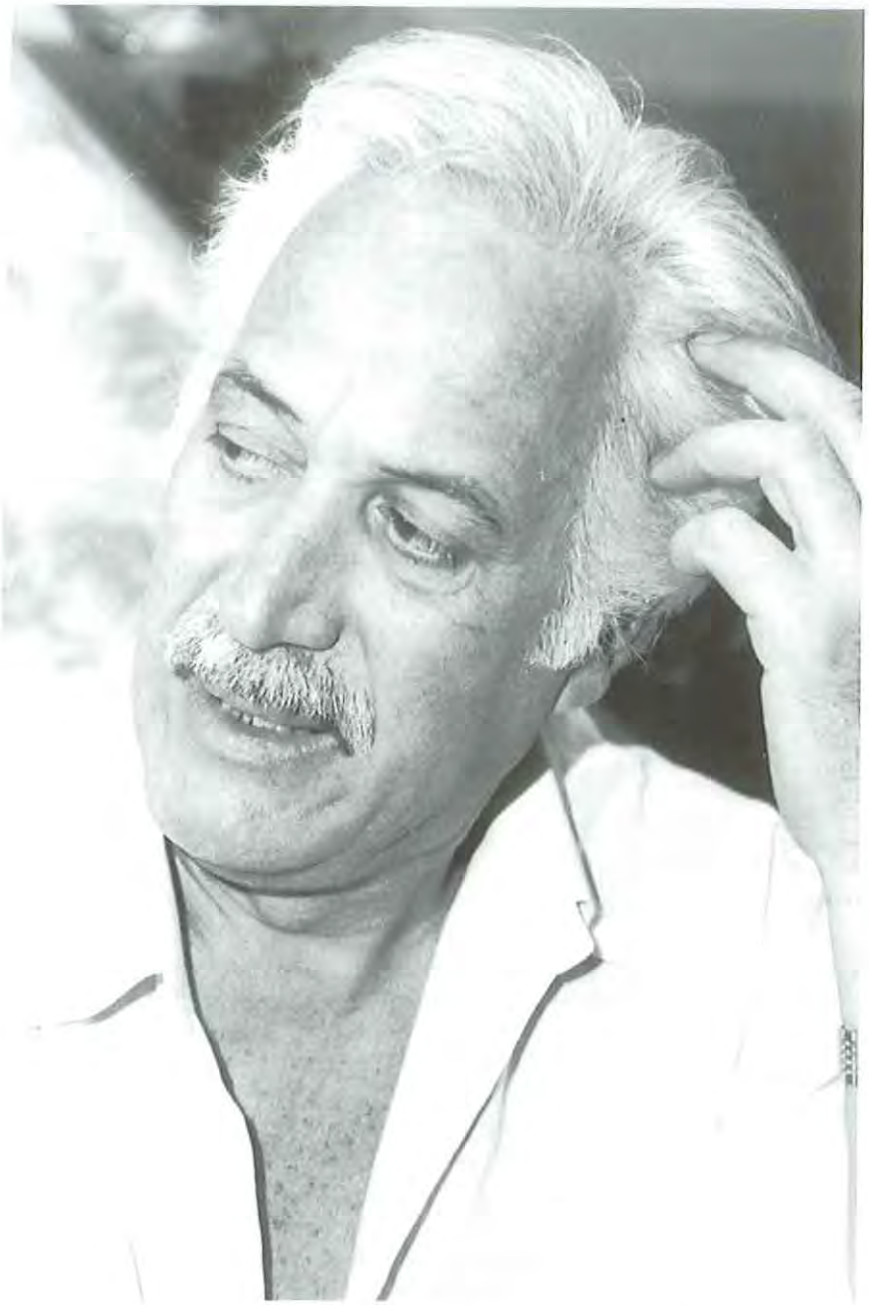
Dep. Leg: SS-733-89
I.S.S.N.: 1131-9372

Nosferatu es una publicación de
Donostia Kultura
Antigua Biblioteca Municipal
Plaza de la Constitución, 1
20003 DONOSTIA
SAN SEBASTIÁN
Tfno.: (34) 943 48 11 57
Fax: (34) 943 43 06 21
E-mail: cinema_cinema@donostia.org

Portada:
Tratamiento sobre dos fotografías de Federico Luppi y Adolfo Aristarain

DISTRIBUYE
PAIDÓS

Mariano Cubí, 92 - 08021 BARCELONA
Tfno.: 93 241 92 50



Luppiri buruz hauxe esanez hasten da egilea: "Ezagutzen ditugunen artean gaztelaniazko zinemako hizkuntzaren urregin dotoreenetako bat da". *Hauxe adierazi ondoren* "urteak pasa ahala Luppiren elokuentzia areagotu egin da", *Spencer Tracyrekin konparatzen du, zeren eta, hark bezalaxe,* "naturaltasun itxuraren atzetik bere lanean sekulako elaborazio karga baitago". *Baina konparazioak ez dira hor amaitzen eta parekatu egiten du* "Anthony Hopkinsen hitz jarioarekin" *edo Tosiro Mifuneren* "keinuaren bizkortasunarekin", *azkenean hauxe esateko* "ezinezkoa da imajinatzea Luppiren pertsonaia bat beste batek antzeztua, aktore bikain honek pertsonaia antzeztean asmatu egiten baitu, eta amaitutzat ematen duenean suntsitu egiten du, errepikaezin bihurtzen duelako".

Federico Luppi

Ángel Fernández-Santos

No sé de nadie tan miope que niegue a Federico Luppi un lugar en la galería de los aristócratas del oficio cinematográfico en este idioma. Es sin duda uno de los más elegantes orfebres del lenguaje del cine dicho en español de que hay noticia. La escurridiza sagacidad de los movimientos que contiene su dominio de la quietud; su rara capacidad para adueñarse, sin dar idea de esfuerzo, de los espacios escénicos que le rodean; la mezcla de potencia y ligereza con que maneja los imanes de su presencia, son algunas de las evidencias de la riqueza de su equipaje expresivo y de la solvencia con que se enfrenta a la introspección de una cámara. Las transiciones de sus comportamientos son tan ágiles y veloces que convierten el flujo de sus registros

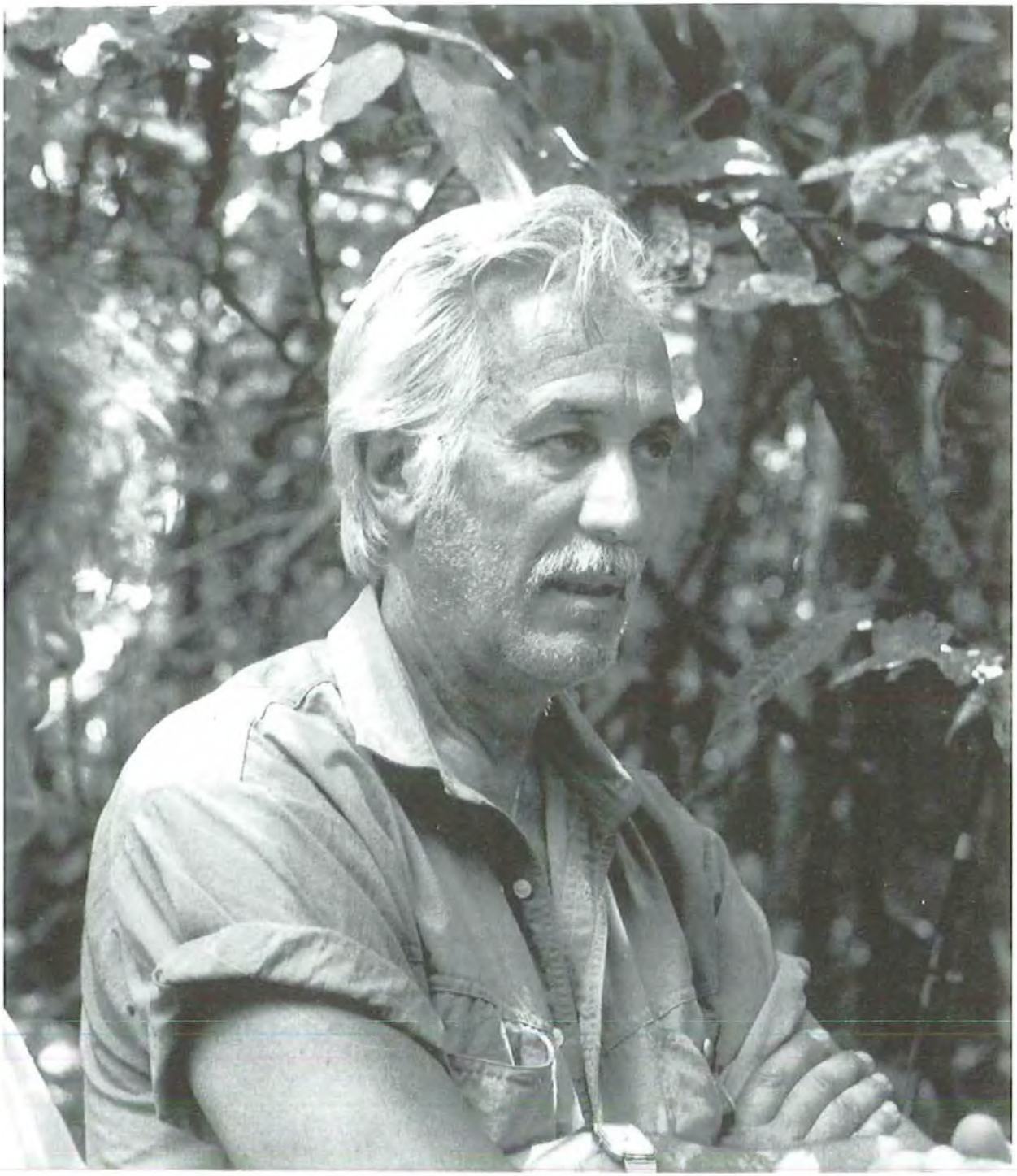
verbales y gestuales en una fuente torrencial de signos. Y, así, la elocuencia de su pegada fotogénica es tan precisa e inmediata que le permite insolencias del calibre de llenar la pantalla al entrar él en ella y vaciarla cuando sale.

Es Luppi miembro de pleno derecho de esa rara estirpe de creadores de cine que, cuando una cámara los atrapa, siguen estando en campo aunque ya no estén dentro del encuadre, lo que roza el enigma, del que son depositarios escasísimos intérpretes, de la conversión de la ausencia en una forma aguda e indescifrable de presencia. Quien no vea materialmente a Luppi en el plano final, ante la tumba de su personaje, de **Un lugar en el mundo** (Adolfo Aristarain, 1991); o no siga sus huellas detrás del delicado y sugeridor gesto dolorido de su mujer, ya convertida en su viuda, en **Lugares comunes** (Adolfo Aristarain, 2002), es más que probable que no haya sabido indagar por misteriosas zonas no visibles en primera mirada, subterráneas y elípticas. Y basta dejarse llevar por su composición en **El último tren** (Diego Arsuaga, 2002) para comprobar que el paso de los años hace que la elocuencia de Luppi aumente, mientras su vocabulario gestual se hace cada vez más estricto, más selectivo, más austero, pues en cada nueva película suya crece el alcance de su economía expresiva y logra representar más con menos.

La mayor rareza -que enlaza su talento con la legendaria y misteriosa capacidad del gran Spencer Tracy para hacer escaladas dramáticas de alto vuelo en tono bajo, incluso comedido- que salta a los ojos desde una pantalla de la que Luppi se ha adueñado es la de su falsa, o al menos paradójica, sencillez, casi simplicidad, pues parece no escapar de la lógica de los comportamientos comunes, cuando en realidad se está moviendo dentro de una gran variedad de recursos expresivos y componiendo su personaje en los bordes de la abundancia barroca. Y da así la impresión de que Luppi, como Tracy, se desliza sobre la naturalidad y casi parece que no actúa, cuando en realidad está sobreactuando. Con otras palabras, es esta rareza o peculiaridad de su forma de componer lo que permite a Luppi dar la impresión de que está improvisando su personaje ante la cámara, cuando bajo la apariencia de espontaneidad hay en su trabajo una altísima carga de elaboración. Y es esta elaboración lo que da cohesión al conjunto de sus recursos interpretativos, desde la mirada -envolvente, y sin embargo penetrante, casi puntiaguda- al juego orquestal de palabras, manos, gestos, desplazamientos y todo cuanto se aprieta en la nitidez y la solidez de los comportamientos que pone en marcha.

Sus trabajos mejor acabados, que son los que ha hecho en filmes dirigidos por Adolfo Aristarain, llevan dentro una refinada técnica invisible, la forma más compleja y noble de artificio interpretativo que existe, que es aquélla en que tal artificio no se percibe y los términos de la ficción destierran cualquier sospecha de fingimiento. Hay veces -y esto enlaza a Luppi con el desatado desparpajo verbal de Anthony Hopkins- que dice las palabras de su personaje, sobre todo cuando son parrafadas largas, combinando los balbuceos del habla espontánea con rápidas sucesiones de frases hiladas con palabras que se pisan los talones unas a otras e imprimen una velocidad y una claridad inusuales al discurso, porque de detrás de ellas salta una mirada en forma de taladro -tan quieta y fija que parece bizca- que se clava literalmente en el entrecejo del interlocutor, es decir, del espectador, y da una inesperada -imprevisible, que nos coge con el pie cambiado, como casi todos los quiebros, giros y regates de sus composiciones- orientación dramática y dialéctica al chorro verbal. De ahí que Luppi sea de los pocos actores capaces de adueñarse de una de esas apasionantes simbiosis entre exceso y mesura, entre sobreactuación y ascetismo o, si se quiere, entre escenario y pantalla, que logran algunos pocos actores de alta escuela, dotados para dar a las imágenes -es el caso de Toshiro Mifune, del que Akira Kurosawa dijo que triplicaba en rapidez de gesto a todos sus colegas- velocidades vertiginosas.

De ahí provienen los destellos de excepcionalidad que encienden y hacen inconfundibles a esos apasionantes momentos fílmicos en que Federico Luppi, cuando está en estado de pleno acuerdo consigo mismo, rompe cercos, se sale de la norma y se convierte ante nuestros ojos en un creador de cine de gran pureza y en estado de trance. Es Luppi un caso ejemplar y exacto de "actor autor", y esto se pone de manifiesto en el hecho de que todos sus personajes, por dispares que sean, son movidos por hilos del comportamiento tan similares que parecen, y en realidad son, idénticos, pero de tanta anchura que en sus alcances caben sin ningún forzamiento seres humanos antagónicos, antípodas como la hiena sentimental de **Últimos días de la víctima** (Adolfo Aristarain, 1982) y el arcángel humano de **Lugares comunes**. Luppi absorbe y hace suyas las singularidades de cada tipo que vivifica, por pronunciadas que sean, y, como los príncipes de su oficio, al actuar crea, es decir, se apodera no sólo del proscenio visual sino también de las fuente del lenguaje que vertebran ese territorio y lo convierten en poema. De ahí que sea imposible imaginar un personaje de Luppi interpretado por otro, porque este notable actor, al interpretarlo lo inventa, y al darlo por acabado lo destruye, porque lo hace irrepetible.



Las venas desgarradas

Entrevista con Federico Luppi, actor

Jesús Angulo / Mirito Torreiro

Federico Luppirekin izandako elkarrizketa hau bi saiotan egin zen Madrilen, 2002ko azaroaren amaieran eta 2003ko urtarrilaren hasieran. Goresgarria izan zen, eta beraz eskertzekoa erabat, aktoreak erakutsitako erabateko prestasuna, neurri batean elkarrizketan islatzen den konplizitatea sortu baitzen berarekin hasiera-hasieratik. Zinemaz hitz egiteaz gain, Luppik bere haurtzaroa gogoratzen du, baita bere hastapen profesionalak -oso gaztetandik aktorea izan nahi zuen- eta, batik bat, bizitzea egokitu zaion Argentinako historiaren partea ere.

Azkeneko alderdi honetan, Luppik argi adierazten du bere herrialdeak orain bizi duen egoera politikoari buruz pentsatzeak sorrarazten dion sumintasuna. Eta egoera hori ez da berria. Ezkertiarra agertzen da erabat, peronismoarekin eta oro har Argentinako klase politikoarekin oso kritikoa, Argentinako herria eta bertako buruzagiak elkarrengandik etengabe aldentzen ari direla eta bere herrialdearen historia hori dela pentsatzen du, eta buruzagiei buruz hitz egiteko garaian kalifikatibo latzenak gorde egiten ditu. Borondatez Madrilera erbesteratu zen elkarrizketa hasi baino hilabete batzuk lehenago, eta uko egin dio eszeptizismoaren tentaldian erortzeari. Gehiegi inporta baitzaio politika eta oraindik ere gauzak egin daitezkeela uste du, jarrera pertsonal duina mantentzen saiatzea besterik ez bada ere. Maila horretan bere burua ez du ikusten huts egin izan balu bezala, etsita baizik. Bere filmografia zabala errepasatzeko garaian, hain adierazgarriak ez diren tituluak alde batera utzi behar izan ditugu. Hala ere, errepaso zabal hori egiteak lan egitea egokitu zaion Argentinako zinemaren ikuspegi orokorra eskaintzea eskatzen du. Batez ere bere zuzendari ohikoenak aipatzen ditu, Héctor Olivera, Fernando Ayala eta Adolfo Aristarain, baina baita Leonardo Favio, Juan José Stagnaro, Raúl de la Torre, Juan José Jusid, Francisco Lombardi, Eduardo Mignogna, Marcelo Piñeyro, Guillermo del Toro, John Sayles edo Diego Arsuaga ere, eta Espainiako zineman egin dituen sarraldiak: Mario Camus, Agustín Díaz Yanes, Mariano Barroso, Gerardo Herrero, Antonio Hernández, Enrique Gabriel, José García Hernández, Manane Rodríguez.

Antzezteko garaian xumetasuna eta soiltasuna bilatu nahi ditu eta bilaketa-lan hori errebindikatzen du. Gorroto dio glamourrari *eta ondo egindako lana defendatzen du, fisikoa barne. Errealizadoreen kolaboratzaile zintzoa denez, aldi berean berak ere gutxieneko hurbiltasuna eskatzen du zuzendariengandik. Oraindik ere ikasi egin nahi du, eta lanari lotzeko beti prest, aktoreei ere gorputz eta arima aritzeko eskatzen die.*

Sangre gris

La presente entrevista se realizó en su mayor parte en Madrid, en una aséptica cafetería cercana al pequeño apartamento en el que vive desde que decidió autoexiliarse de Buenos Aires, cerca de la plaza de España y muy próximo a algunos de los multicines con más solera de la ciudad. Aguantó nuestro "interrogatorio" con una amabilidad y un entusiasmo conmovedores. Cuando uno entrevista a un actor realmente grande, como es el caso, a veces se produce un extraño milagro: se vive la sensación de asistir a un recital de interpretación privada. Esto es impagable y ocurre muy de vez en cuando. Aquel día ocurrió. Se completaría a primeros de enero de 2003, al día siguiente de unas gozosas navidades en La Rioja española y poco después de su vuelta de La Habana, en cuyo festival se le rindió un homenaje y de donde volvió con una sensación agridulce: *"Uno se da cuenta de que eso no es el socialismo"*. Para un hombre de izquierdas como Federico Luppi, esto tiene mucho de desgarro.

La enorme capacidad de reflexión sobre su oficio y sobre el cine que le ha tocado interpretar se entremezcla continuamente con reflexiones políticas e históricas sobre su "querido pueblo". Están demasiado recientes, todavía abiertas de par en par, las heridas con las que vino cargado. Por eso, hubo que encender a toda prisa las grabadoras cuando, sin más dilación, comenzó a exhibir frente a nosotros sus más recientes fantasmas. Y, ¡cómo no!, el peronismo fue el primer demonio en aparecer.

Federico Luppi: Llama la atención que un discurso tan mentiroso, tan proclive a la metáfora fácil, tan de picardía criolla, basado en el reparto paternal a cambio de actitudes filiales, siga sobreviviendo en Argentina. Los sindicatos argentinos nunca lucharon para conseguir nada. Con Perón les era dado. Se creó una estructura de toma y daca permisiva, donde lo importante era ser fiel a la consigna y no al trabajo, al horario, al orden, a la productividad, a la capacidad de pensamiento o a la condición reflexiva. Todo eso, afuera. Lo importante era esa capacidad pícara, falsamente viril, donde el más fuerte es el que pega el golpe de puño más contundente en la mesa. Un golpe que todo lo arregla.

La Patagonia rebelde

Nosferatu: Es el argumento de **La Patagonia rebelde** (Héctor Olivera, 1973). El personaje que representa a tu brazo derecho no entiende por qué le van a fusilar. Siempre está medio borracho. De hecho, hay un momento en el que Pepe Soriano, que representa el papel del anarquista alemán, le dice: *"El alcohol es nuestro problema"*. Es el gaucho viril, al que pegan un tiro en la cabeza y... adiós. Representa esa incapacidad para darse cuenta de lo que ocurre en realidad. En cuanto a ese paternalismo del que hablabas, hace unos días un artículo de prensa decía que los peronistas tienen el 30 % del censo como voto cautivo, gracias a pequeños favores, bolsas de comida, incluso puestos de trabajo. ¿Eso es realmente así?

Federico Luppi: Creo que dicho así, suena a una explicación "facilista". La bolsa de trabajo o la bolsa de comida, potencian su capacidad de convicción, porque hay previamente, insisto, una actitud filial respecto al peronismo. Eva Perón y el propio general Perón han sido sacralizados desde el momento mismo de su ascensión, exagerando sus figuras como los padres de la patria, casi lo que llamaríamos los fundadores de la segunda Argentina. Yo no conocí la primera. Digo esto para hacer

un acercamiento esquemático. No importa que se pueda demostrar a través de un seguimiento político: lo que había de mentira, de demagogia, de no-producción de esquemas políticos adultos respecto del mundo que, además, avanzaba rápidamente. Yo era menos que un crío cuando termina la Segunda Guerra Mundial. La Argentina abundante, la Argentina de los cereales, las carnes y la cornucopia interminable empezaba rápidamente a quedarse rezagada, porque el mundo avanzó a una velocidad más que espantosa. En ese momento muere Eva Perón y le pasa lo que a Gardel, que muere en un momento de su vida en el que el cenit de la admiración y la adoración crean el mito. Al poco tiempo, Perón es destituido, y lo que viene después es mucho peor. No es destituido para mejorar el estatus de un país que está mal. Las razones son, sencillamente, para comenzar a crear los futuros negocios de saqueamiento. No fue más que eso lo que vino después, incluida la decepción de Frondizi, que se fue degradando poco a poco en el tiempo y terminó siendo un individuo incapaz de pensar coherentemente. Todo lo que vino después, lo que coronó toda esta serie de desastres consecutivos, fue la gran ofensiva, después de Cuba, de Estados Unidos, que dijo: *"Nunca más otra Cuba"*, para lo cual se creó el famoso tema de las fronteras ideológicas. En la década de los sesenta comenzó a asentarse su política de apoyo a las dictaduras, que eclosionó con la caída de Allende en Chile y con dos personajes nefastos que recorrieron incansablemente Argentina y toda América Latina, que fueron Kissinger y otro personaje, no sé si tan miserable como él, pero igualmente perverso, Vernon Walters. Ellos crearon las condiciones para las dictaduras paraguaya, argentina o boliviana.

Nosferatu: Se trata del concepto del enemigo interior, que era, al fin y al cabo, al que había que perseguir, porque estaba dentro de las fronteras de cada país.

Federico Luppi: Eso es interesante, porque el enemigo interior era magnificado por una publicidad y una propaganda que creaban una especie de muñeco temible, que en la práctica tenía realmente muy pocas posibilidades de hacer nada. En el plano ideológico, las izquierdas sudamericanas han sido muy activas, pero apenas tenían recursos en relación al aparato que tenían que destituir. Lo mismo pasaba con las guerrillas urbanas, como la chilena, la argentina, la uruguaya, que eran las más densamente organizadas. Aparato contra aparato era imposible que ganaran, porque no era una guerra popular. No era Vietnam, donde detrás tenían a miles que iban a pelear aun en las peores condiciones. A veces hablamos de todo esto con una especie de engañosa o doliente profundidad y, cuando uno lo mira un poco desde arriba, es bastante simplista. No hay tanto misterio: aparecieron la CIA y el FBI. Cuando tú miras el resultado, el mecanismo era supersimple: delación, detención y desaparición. Nada más. Los niveles son siembre los mismos. Si tú molestas mucho, te elimino, seas periodista, médico o abogado. Y además de esto, se creó un aparato destructivo estructural, que suponía rebajar la enseñanza, la sanidad, la investigación, la capacidad de pensamiento. En cinco, seis o siete años la gente se tragó cualquier boleto. Ahora que uno empieza a mirar todo el proceso tan rápido de los últimos quince años, se da cuenta de que ha sido siempre lo mismo.

"Cuando uno ve la trayectoria de esta gente, lo que uno percibe es una evidente y profunda cobardía. Al primer golpe de clarín de alguna chirinada, enseguida firmaban todo..."

Nosferatu: Otra de las más importantes causas de la actual situación argentina es la venta del país, que no empieza con Menem, ni mucho menos, sino que empieza precisamente con el presidente Arturo Frondizi, con su desarrollismo y la apertura a los capitales internacionales.

Federico Luppi: Hay un sociólogo que murió a mediados del siglo pasado, Max Weber, que decía que *"algún día el dirigente político debería comprender que entre sus obligaciones de dirigente, o de creador de capacidades directivas, está el poner en riesgo su vida"*. Ser dirigente de un país implica un riesgo, pero no el riesgo de *"me echan y me voy a casa con mi sueldo y con lo que robé y me quedo en mi finca de Valmoral o San Sebastián de los Reyes"*. Cuando uno ve la trayectoria de esta gente -y no quiero parecer un golpeador tonto desde la tranquilidad de su retiro madrileño-, lo que uno percibe es una evidente y profunda cobardía. Al primer golpe de clarín de alguna chirinada, enseguida firmaban todo, y Frondizi hizo lo mismo con el petróleo. En principio él tenía una política petrolera realmente sensacional, que modifica una vez que está en el poder.

Nosferatu: ¿Y el pobre presidente Illía?

Federico Luppi: Illía fue el único que tuvo cierta grandeza, pero rodeado de una camarilla que lo absorbió. Le dejaron solo. Tenía una actitud muy digna. Recuerdo que

cuando un tal coronel Perlinger entró en su despacho y le dijo: *"Usted cesa en sus funciones"*, le contestó: *"¿Usted quién es?"*; *"El coronel Perlinger"*, le dijo; a lo que Illía le contestó: *"Usted pertenece a una vieja familia de traidores. Retírese"*. Hasta tal punto que nadie quiso asumir el hecho y le mandaron atacar con una patrulla de bomberos. Pero Illía tuvo una actitud muy digna respecto a los americanos con los medicamentos y otras cosas. Lo que pasa es que era un individuo que estaba muy solo. Yo recuerdo que la noche en que murió Illía, un amigo actor, que murió hace poco, y yo decíamos: *"Algo se ha roto acá"*. Barruntamos que algo terrible había ocurrido en Argentina. Efectivamente, a partir de ahí comenzó una debacle interminable de golpes de estado. Respecto a lo que decía de Frondizi, me acordaba también de Alfonsín, a quien todos recibimos con enorme algarabía y que montó de pronto un juicio a las Juntas Militares. Cuando hubo una chirinada de movimientos aparentemente amenazantes, comenzó a recular. Cuando se encontró con el coronel Aldo Rico, el pueblo argentino -y esto no es un eufemismo- estaba en todas las plazas de la República. Plazas llenas de gente fortificando la presencia de este hombre. Y se fue al cuartel. El presidente, comandante en jefe de las Fuerzas Armadas, tendría que haber hecho ir al coronel a la Casa de Gobierno. Eso es la autoridad. Pero va él al cuartel. Cuando regresa, la gente está expectante. Abre las ventanas de la Casa de Gobierno y dice: *"Señores, la casa está en paz. Felices Pascuas"*. La gente volvió a sus casas amargada, vencida, decepcionada, confundida, y a partir de ahí aparece la ley de Obediencia Debida, la ley de Punto Final y el pacto con Menem para el indulto. No saneó las fuerzas armadas, sino que las confundió, las encorajinó y no hubo discriminación posible. Quince años después seguimos con los mismos conflictos, cuando si él hubiera dejado actuar a la Junta como correspondía y hubiera sido firme con respecto a eso que se llamaba la condena moral y social, si hubiera tenido esos huevos para hacerlo, todo habría cambiado. Conclusión: fijaos lo que se confirma hoy. Ha dado su do de pecho exangüe. Todo esto tenía que ver con que a mí me parece que hay un momento en que si tú luchas por tener el poder en tu país y en tu patria -palabra que suena un poco anacrónica- se supone que tendrías que tener unos mínimos arrestos. A veces con mis amigos en Buenos Aires decíamos que había una década en la Argentina en que los grandes políticos argentinos fracasados o traicionados se pegaban un tiro, como Lisandro de la Torre y tantos otros.

Nosferatu: En Uruguay se dio el único golpe de estado anterior a esta doctrina del enemigo interior. Fue un golpe de estado en el año 33, que dieron el cuerpo de bomberos y la policía de Montevideo. El presidente, que era Baltasar Brum, les esperó con la pistola en la mano. Cuando se dio cuenta de que estaba solo, se pegó un tiro en la puerta de su casa. Esa dignidad se acaba en América Latina en los años cincuenta.

Federico Luppi: Más allá de que alguien pueda decir hoy, despertado por la algarabía del mundo moderno y por esta burbuja de la individualidad, "¡qué gilipollas!", eso existía como un valor cívico. Cuando se compara eso con la desvergüenza de los dirigentes argentinos -hablo de ellos porque son los que más conozco, pero podemos generalizar sin ningún problema-, con la incapacidad orgánica de sentir rubor o un poquito de color en las mejillas, es terrible. Creo que ésa ha sido la herramienta más nociva, la que ha destruido toda capacidad de respuesta. Tú protestas, gimes, haces huelga o lo que fuere, y el poder acumula la gran virtud de usar la sordera como una categoría política. Cuando los maestros tuvieron dificultades muy serias con la enseñanza y con sus salarios, dijeron a Menem que iban a hacer una carpa en la plaza de Mayo. Menem les contestó que la dejasen allí dos meses, seis meses, dos años. No le importaba lo que dijera el mundo, ni la vergüenza de ver esa carpa todos los días.

Nosferatu: En el fondo, es la capacidad de construir otra realidad.

Federico Luppi: Esa otredad de la que hablaba el amigo Sartre. Si al "malo", como en las grandes composiciones dramáticas, le quedase un restito de humanidad, sería diferente. Es demasiado tarde. Ayer hablaba con una amiga y decíamos: *"¿Qué nos está pasan-*

do?". En televisión, la persona ya no es persona. Si es gay, necesita aparecer con ciertos pinches, cierto vestuario, con polleras cortas. Si te gusta ser gay, sé gay. No digo que no se vista de mujer, que se vista como quiera. Para escenificar todo ese montaje aparece su pareja, y la entrevistadora habla de la longitud de la polla, de las medidas. A partir de ese momento ya no somos personas. Esta presencia de lo humano empieza a aparecer como una caricatura de la caricatura. Una charla de dos horas de una chica consiste en decir si se volteó o no a fulano de tal. Una vez estaba en un programa donde concedieron una hora y media a una hermosa mujer para decir cómo no se había volteado a David Copperfield, no cómo se lo volteó. Después de tantos miles de años de memoria escrita en los que la gente se ha quemado las pestañas, dedicarle tiempo a estas cosas me parece peligroso. Creo que es, justamente, lo que los aviesos gobernantes toman como punto de partida para aquella vieja consigna autoritaria de "pan y circo". En la Argentina actual todo lo que decimos es verdad, no nos lo inventamos, porque está en los periódicos, está en los hechos diarios. Pero, además, nosotros, los argentinos, ¿qué hemos hecho? Hago la pregunta sin dobleces. ¿Cómo se puede en el mundo moderno votar durante dos periodos seguidos a Menem? ¿Cómo se puede votar durante dos periodos seguidos a Hugo Bánzer? Ahí es donde aparece la mayor desazón. Mi querido pueblo, ¿qué nos está pasando? Hace tres años hubo un importante congreso sindical en la Argentina, porque hubo un momento en que el pais era casi la cabeza mundial del sindicato organizado y corrupto. Lula fue allí como dirigente *traballista*. Era el centro de atención de los periodistas, y en una rueda de prensa uno de ellos le preguntó: *"Dígame una cosa, después de todo lo que se habló, del congreso, las ponencias, las mesas, ¿qué cree usted que debe pasar en América Latina para que salgamos de este marasmo?"*. Lula contestó: *"Que los pueblos no sigan votando a sus verdugos"*.

"Para escenificar todo ese montaje aparece su pareja, y la entrevistadora habla de la longitud de la polla, de las medidas. A partir de ese momento ya no somos personas. Esta presencia de lo humano empieza a aparecer como una caricatura de la caricatura."

Nosferatu: Y aquí aparece la pregunta más dura de responder. ¿No hay visos de que la gente se esté organizando de alguna forma, al igual que se están creando grupos antiglobalizadores, por ejemplo, que ofrezca una cara distinta a la política desde un punto de vista ético?

Federico Luppi: Se están organizando, lo que pasa es que ahí aparece un tema metafísico: tu vida y la vida del universo. Mi ansiedad

me dice que quiero ver realizados los sueños en los términos de vida útil que tengo. Hay una obra de teatro de 1835 que se llama *La muerte de Danton*, de Georg Büchner, en la que un determinado personaje, Louis-Antoine de Saint-Just, uno de los girondinos franceses, dice a la Asamblea: *"¿Por qué se asombran de la sangre, por el amor de Dios? La sangre no invalida las revoluciones. Si miramos hacia atrás, cada recodo del camino en las vueltas de la vida de los pueblos está llena de miles de litros de sangre. Cualquier cambio, por mínimo que sea, ha llevado sangre y tiempo"*. No hace ni diez días, ni diez años de esto. Saint-Just ya estaba diciendo lo que es la política en el sentido más dinámico y terrible del término. ¿Contra qué luchas? La gente reflexiva o con proyecto político o cierta capacidad espiritual de intentar los cambios, generalmente, son significativos, pero menores en número. Conseguir una conciencia te lleva años, y deformarla lleva dos minutos. Para empezar, la gente desconoce sus derechos. Si supieran lo que esos derechos significan para ellos, si los pusiesen en marcha, sería sensacional. A veces decíamos, en broma obviamente, *"cuando te aumenten el teléfono indebidamente o te roben escandalosamente en el peaje de las carreteras, no pagues"*. Si durante un día un millón de personas no usan el teléfono de las ocho de la mañana a las ocho de la noche, ¿qué pasa?

Nosferatu: Pero, ¿quién organiza eso?

Federico Luppi: Se puede organizar, pero sólo si tú transmites consignas claras, sensatas, sencillas y operativas. Porque, claro, si tú dices: *"Yo me tiro ahora al mar en Algeciras y me voy nadando a Sudáfrica"*, te dicen que estás loco. Yo no digo que haya que hacer eso. Pero plantear la construcción de una carretera, un alumbrado para que la calle no esté tan oscura, un dispensario o un jardín de infantes, son cosas que se pueden conseguir, que la gente visualiza como propias. La gente se aglutina y te sigue, empuja y marcha. Ahora, ésa es una tarea de años. ¡Pero si la gente supiese cuántos derechos tiene que no utiliza! Pero esto lleva tiempo, paciencia, esa imagen churchilliana de *"sangre, sudor y lágrimas"*. Ése es el problema.

Nosferatu: Tenemos tres fechas distintas de nacimiento tuyas: 1934, 35 y 36.

Federico Luppi: 1936.

Nosferatu: Tú decías que tu padre era un gaucho medio italiano. ¿Qué hacía tu padre?

Federico Luppi: Mi padre era matarife y tenía una carnicería en un pueblo que se llamaba Ramallo. Él era nieto de italianos y la zona en la que estábamos, el partido de Ramallo, era una zona muy feraz, muy fértil en agricultura y ganadería. Era una zona de asentamiento únicamente español e italiano. Mi padre era un hijo de italiano con costumbres italianas, como la comida y el habla, pero se vestía de gaucho, con botas, bombachos y cinto. La vida se desarrollaba entre reses y caballos. Le decían "gaucho gringo", porque era gringo de hábitos y ascendencia. Por otro lado, tenía todos los típicos defectos del hombre de campaña: autoritario, conservador, generoso, paternalista, violento, todas las cosas típicas del hombre de esa raigambre. Mi madre es hija de italianos, con muchísimos hermanos. Sus padres eran de la zona de Lombardía, de un pequeño pueblo que está en el límite con la Emilia, que se llama Cas del Mont (Casa del Monte), porque antiguamente era una zona de influencia longobarda. Era un pueblo de cabreros, de economía agrícola de montaña. Recuerdo eso con mucha agudeza, porque una vez vi una película que se llamaba **El árbol de los zuecos** (*L'albero degli zoccoli*; Ermanno Olmi, 1978). Todo lo que pasa ahí era lo que mi madre y mi abuela me contaban cuando llegaban al pequeño *casavecchio*, el caserío. Como esa especie de gitanos ambulantes con un carro lleno de pañuelos, chirimbolos, cosas para el hogar y, sobre todo, muchas chucherías, y al que acudían todas las mujeres de la casa. Se mantenía lo que se llamaba la "facturación del cerdo", que es matar en invierno el cerdo más grande y hacer los jamones, los chorizos...

Nosferatu: ¿Eso también se hacía en tu casa?

Federico Luppi: Sí, absolutamente. Entre los grandes atributos que poseía mi padre estaba el de que hacía los mejores chorizos del universo.

Nosferatu: ¿Qué recuerdas de tu ambiente familiar?

Federico Luppi: Era un ambiente de muchísimo trabajo. Mi madre trabajaba muchas horas por día y mi padre también. El trabajo de

"Conseguir una conciencia te lleva años, y deformarla lleva dos minutos. Para empezar, la gente desconoce sus derechos. Si supieran lo que esos derechos significan para ellos, si los pusiesen en marcha, sería sensacional."

campo y de carnicero es muy duro, sin horarios. Mi padre se levantaba todos los días a las cuatro de la mañana. Teníamos una casa donde el baño estaba fuera. Se levantaba y caminaba desnudo desde la casa hasta el baño, que eran sólo diez o doce metros, pero con unas heladas infernales que para él no eran problema. El ambiente era un poco anárquico, donde mi padre intentaba autoritariamente imponer un cierto tipo de control, pero era muy difícil.

Nosferatu: ¿Erais muchos hermanos?

Federico Luppi: No, solamente tres. Pero en casa siempre había mucha gente. Venían a comer los peones y siempre había dos agregados todos los días a la mesa, como, por ejemplo, algún individuo que había que traer para hacer trabajos en la casa o en el campo. Había seis o siete literas con colchonetas rellenas de hojas de maíz y allí dormían seis o siete personas, y recuerdo mucho a unos santiagueños, que estaban abonados y venían todos los años, de la provincia de Santiago del Estero, provincia pobre si las había, que ahora lo es menos porque se ha hecho un interesante trabajo con los pantanos. Eran de Villa Tamisqui. Eran tres o cuatro que se quedaban todos los años en mi casa, porque hacían trabajos para mi padre y la cosecha del maíz. El maíz se cosechaba en aquella época todavía con la famosa bolsa atada a la cintura, arrastrándola, mientras con una lezna se iba rompiendo la mazorca, deschalándola y echándola dentro. Era un trabajo inhumano si los hay. Entonces no había tanta maquinaria. Después aparecieron las trilladoras, primero, y luego las cortitrillas, que hacían ya todo junto.

Nosferatu: Tenías, pues, un contacto directo con la naturaleza. Eras un provinciano.

Federico Luppi: Absolutamente. Yo aprendí a montar a caballo antes de ir a la escuela, porque era mi juego, era mi vida, me parecía sensacional. A la escuela la vi siempre como una especie de interregno absolutamente tiránico.

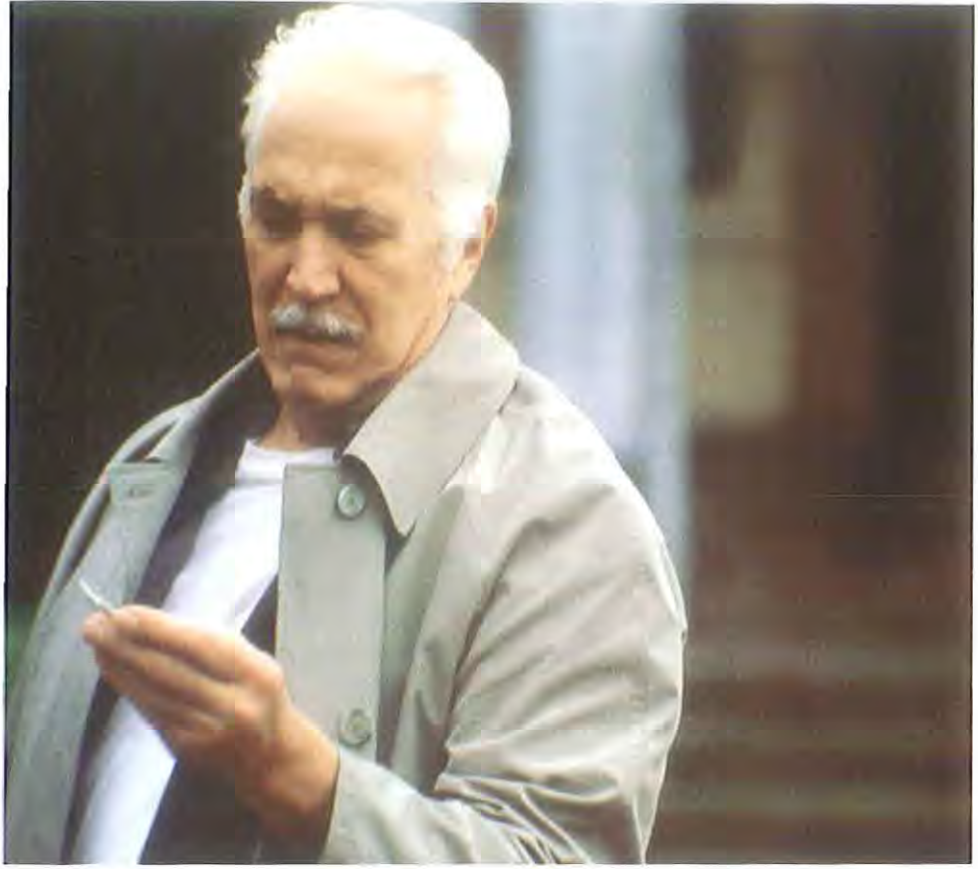
Nosferatu: ¿No te gustaba la escuela?

Federico Luppi: Sí, pero me interrumpía la vida. La vida para mí era ver si acompañaba a mi padre por la mañana temprano al campo para llevar la carne en una camioneta Ford. Recuerdo el frío matinal de una época en que los tiempos eran los tiempos reales, cuando había estaciones. Volvíamos de esas giras mañaneras, que eran una diversión para mí, con un par de pollos, una bolsa de patatas, cuatro o cinco chorizos, una bondiola (1). Siempre con algo, porque no te pagaban nada. Era una suerte de permanente presencia del presente. ¿Por qué se hacía eso? Porque se empezaba a trabajar en el campo mucho antes de la salida del sol para aprovechar la fresca, de modo que a las siete y media u ocho los trabajadores se comían un elefante entero. Estaban las famosas trébedes, con unas marmitas, tipo mili, llenas de café y mate cocido. Y ahí se ponían los chuletones y se tostaba el pan. Se hacía ese desayuno y paraban a la una para hacer un almuerzo más o menos interesante, pero menos contundente, y seguían hasta que el sol se ponía. Pero, a diferencia de lo que está pasando ahora, la comida no era algo preocupante. Estaba. Había pobreza en Argentina. Esa pobreza en la que se notaba la falta de ropa o, tal vez, por la cual no todo el mundo iba a la escuela o se tenía una casa humilde, pero la comida no era un elemento de lujo. En lo cotidiano podías decir: *"Me hace falta un par de alpargatas nuevas"*, y te decían: *"Bueno, cuida las que tienes"*. Pero en las carnicerías -yo recuerdo esto muy agudamente- se regalaba la cabeza de la vaca entera, que incluía los sesos. Se regalaba el hígado, el corazón. Lo que yo descubro en España es un plato al que, además, estoy abonado, que es el famoso rabo de toro. Nosotros lo comíamos allí, porque era una comida de pobres. Se regalaba el rabo de la vaca para hacer sopa, porque quedaba más gelatinosa, pero la gente no lo compraba.

Nosferatu: ¿Cómo era el ambiente de Ramallo? ¿Era un pueblo grande, pequeño?

Federico Luppi: Era muy pequeño. Era un pueblo con calles de tierra, que se convertía en barro con la lluvia. La memoria más pro-

Malayunta



funda que tengo de él es que no existía otro mundo. Había un asentamiento menor, pero importante, de vascos, y había dos frontones abiertos. Mi vida era el frontón, el club donde de vez en cuando los adultos te convidaban a un café, el campo, tu caballo, tu río.

Nosferatu: ¿No había cine?

Federico Luppi: Sí, había un cine que correspondía a la Sociedad Italiana de Mutuo Socorso. En él veíamos las películas que se veían en Buenos Aires. Las traía un señor que venía con un camión. Las proyectaban los martes "de damas", en que dejaban entrar a las señoras gratis, y los viernes, en que se proyectaban las películas de acción. Eran dos películas y muy a menudo podíamos colarnos. El cine era todo un acontecimiento, y la gente influyente (el médico, algunos escribanos, el gerente del banco) tenían la prerrogativa de que, por una propina, les pusiesen al lado un calefactor, una de aquellas estufas de queroseno, mientras estaban sentados en sus butaquitas. Hacía frío, pero no estaba mal.

Nosferatu: ¿Qué películas recuerdas haber visto en esas sesiones?

Federico Luppi: Te cuento una cosa que fue sobrecogedora para mí. Tenía entre cinco y siete años, no estoy seguro. Un día me deja entrar gratis el hombre de la boletería a ver una película que se llamaba **Las cuatro plumas** (*The Four Feathers*; Zoltan Korda, 1939), donde trabajaba un viejo actor inglés que se llamaba C. Aubrey Smith, un hombre con unas grandes cejas, y Ralph Richardson, que era muy jovencito. Era sobre la colonización inglesa en Sudán. Hay una secuencia en que los ingleses hacen el famoso cuadro para repeler el ataque de los tuaregs y mueren como moscas. ¡El terror que yo pasé en esa película! Mi mamá me dijo: *"¿Qué te pasa?"*. Le quería contar y no podía. Recuerdo a Richardson perdido en la montaña cuando el sol le calcina el cerebro y se queda ciego. Inolvidable. Luego estaban esas cosas de *"El aguijón verde"*, *"La araña no sé cuanto"*, *"El hombre no sé qué"*, que no me creaban ningún tipo de miedo. Me impresionaba el realismo. Creo que es el origen de algo que yo conceptúo como estético-artístico. No el invento ilimitado, sino el realismo como el origen de las más grandes fantasías. Había una serie famosa que se llamaba **Flash Gordon**, un serial. No me pasaba nada con ella. Hubo una segunda versión de aquella película (2), pero ya era otra cosa.

Nosferatu: Compartes un dato biográfico curioso con Aristarain, que es que los dos os quedasteis sin padre pronto, aunque él más chiquito que tú. Tú te quedaste sin padre a los 15 años, y es en ese momento cuando te vas a La Plata.

Federico Luppi: Voy a La Plata a estudiar dibujo y escultura, porque yo quería ser historietista. Adoraba esa profesión. Recuerdo algunos dioses de la historieta de entonces, que eran Harold Foster, el dibujante de *El Príncipe Valiente*, que era una cosa increíble cómo dibujaba y cómo contaba; Alex Raymond, el dibujante de *Rip Kirby*, que era impresionante; el dibujante de *Tarzán*, que escribía Rice Burroughs... Había muchísimos, pero se trataba de una tradición norteamericana, porque los dibujantes locales eran buenos, pero con pocas posibilidades de expresarse, hasta que apareció *D'Artagnan* y el mundo de la publicación hispana, con lo que llegaron las primeras historietas españolas con muy buenos dibujantes, algunos de los cuales se quedaron allá.

Nosferatu: Pero ya estaba Patoruzú, ¿no?

Federico Luppi: Sí. Lo publicaba una editorial que fue cuna de grandes dibujantes. Era la historia de un indio tehuelche, del sur de Argentina, con todas las características del héroe: paternalista, generoso, autoritario, invencible, duro. Tenía un amigo, que era porteñito y se llamaba Isidoro Cañones. Era el típico porteño mentiroso, oportunista, ventajero, arribista, miserable. Se trataba de contraponer la grandeza del indio con la mezquindad del blanco urbano.

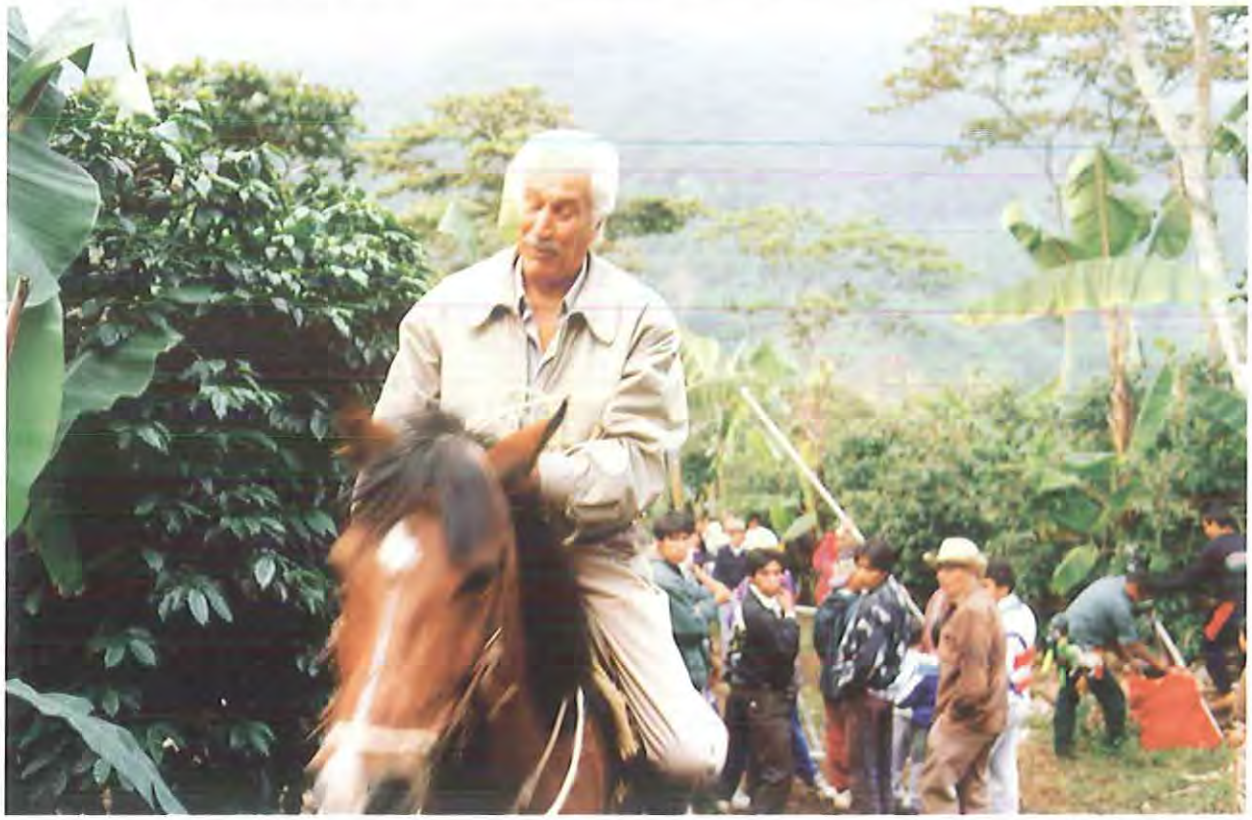
Nosferatu: Entonces estudias Bellas Artes.

Federico Luppi: Un día viajo a Buenos Aires a casa de un primo y me llevo unos dibujos. Había una revista que se llamaba *Dibujantes*, en Buenos Aires, donde estaban todos los grandes dibujantes argentinos del momento. Voy a mostrar los dibujos y el hombre que me recibe me dice que están muy bien, pero que si me interesaba tanto tenía que ir a aprender a la academia. Me dijo que si aprendía dibujo y escultura iba a tener una visión más global de los volúmenes, de cómo se compone un cuadro, de la perspectiva, de la visión, del punto de vista de lo que quisiese contar. Entonces, como en La Plata tenía oportunidad de conseguir trabajo, y lo conseguí en el Banco de Italia justamente, y allí había una muy buena academia de Bellas Artes, me inscribí.

Nosferatu: Compartes con Aristarain otra característica, curiosamente: la cantidad de trabajos que haces antes de enfocar lo que va a ser realmente tu profesión de futuro. Haces de bancario, obrero frigorífico, vendedor de libros, de seguros médicos, trabajas en el Ministerio de Educación. Una característica que compartes con otro actor, que tiene bastante que ver con tu manera de trabajar, que es Gene Hackman. Hackman tiene una biografía bastante parecida a la tuya. Empieza a ser actor cuando ya tiene unos años. No es el típico actor que lo es ya a los dieciocho. Primero vive una cantidad de experiencias, incluso se alista en el ejército, trabaja de radiotelegrafista, vende seguros. ¿Te parece que es un paso necesario para una cierta concepción de lo que es la profesión de actor: el *underplay*, el no hacer demasiados gestos, la contención en la expresión? ¿Tiene mucho que ver con tu biografía o es una cuestión de técnica?

Federico Luppi: No. Una vez escuché una definición que también la llevo muy prendida en mi alma, porque me la dijo un obrero frigorífico que era hijo de lituanos. Un día me preguntó: *"Vos, pibe, ¿qué hacés? Me dijeron que te gusta el teatro"*. Contesté: *"Sí, bueno..."*. Me daba un poco de vergüenza e intentaba explicarle por qué hacía teatro. Me dijo: *"Sí, tú trabajas aquí para comer y haces teatro para vivir"*. Después escuché otra vez a un individuo que, hablando de las cosas de la vida, de los fracasos, del sufrimiento, me dijo: *"Mira, no quiero volver a pasar por todo eso, pero lamentaría no haberlo vivido"*. Creo que no es necesario. Creo que se pierde mucho tiempo, que hay mucho esfuerzo excesivamente pernicioso, porque te acostumbras a trabajar desde una zona muy desguarnecida. Cuando uno se acostumbra a que el esfuerzo es el esfuerzo, no sé si esto es bueno. De verdad, no lo sé.

Nosferatu: No sabemos si es bueno o malo, pero sí que marca a un actor el tener toda una biografía detrás. Piensa en toda esa serie de actores que están saliendo en todos los países. En el cine español, todos esos jovencitos que con dieciocho o diecinueve años se convierten en estrellas. Son todos como muy iguales, parecen fotocopias los unos de los otros. Pilar López de Ayala va a trabajar ahora en Hollywood en una película y acaba de empezar, pero no tiene esa biografía detrás, porque desde jovencita ha ido a



Hombres armados

una academia, ha estudiado arte dramático, ha tenido un éxito muy temprano y ahora parece que se va a Hollywood. Para rellenar un personaje de una forma contundente quizás hay que tener esa biografía detrás. A Gene Hackman también se le nota que la tiene.

Federico Luppi: Es cierto, pero podemos contraponer a eso una serie de gente que son muy talentosos y no han pasado por eso. Desde una perspectiva puramente fantástica, te diría: ¿qué hubiera pasado si hubiera sido un nene de papá y hubiera tenido mi academia, mi maestro de danza, mi maestro de esgrima, mi maestro de vocalización? A lo mejor si uno es un negado, tu propia agudeza te hubiera permitido saber a qué fuentes ir a abrevar tu necesidad. Digo todo esto, no porque no sea cierto lo que estamos hablando, sino porque a veces se encabalga esto con una vieja historia, que es que en ocasiones "la pobreza engendra talento y agudiza el ingenio". Es cierto que el ser humano, ante necesidades extremas, construye con un pequeño palito un elemento que le permite cazar un conejo, pero no es lo deseable. Hay cosas que tampoco son desgarrones del alma, pero recuerdo en un momento determinado la dificultad de estar dos o tres días sin comer bien, con la sensación del hambre, no en el sentido biafreño del término, pero para mí, que me gusta la comida y soy un ansioso con ella, estar dos días o tres sin comer me parecía un acto francamente oneroso. No sé qué decir.

Nosferatu: Tu juventud como espectador coincide con la llegada de los cines del Este. Confesaste a Olid, el autor del libro de Huelva (3), que te gustaban mucho los primeros Wajda, Kawalerovicz, las películas polacas, y que te gustaba Zbigniew Zybulski, el protagonista de **Cenizas y diamantes** (*Popol i diament*; Andrzej Wajda, 1958). ¿Cómo te impactó ese cine?

Federico Luppi: Nosotros éramos todos lectores de Stanislavski y era la primera vez que veíamos esas teorías llevadas a la práctica. Junto con eso estaban llegando **Marty** (*Marty*; Delbert Mann, 1955), y un primerísimo Kazan. Stanislavski era como la Biblia. Lo leíamos y teníamos a gala el haberlo leído. Discutíamos en el café y hacíamos peroratas y tertulias sobre nuestra sabiduría respecto a sus teorías. No teníamos la más puta idea de cómo explicarlo. ¿Cómo se hace esto que leemos, cómo se traduce esto orgánicamente en un escenario? Cuando lo vimos en Kawalerovicz y Wajda, sobre todo en **Cenizas y diamantes**, descubrimos un camino, visualizamos algo que tenía que ver con los trabajos del primer Brando, cuando empieza a aparecer ese mundo del realismo cinematográfico, no el tontamente naturalista, sino el que tenía una capacidad orgánica de expresión. Pero, ¿cómo hacíamos eso? Muchos años más tarde vi a Kawalerovicz de nuevo, y me pareció un poco artificial. Recuerdo una película que había llegado en aquellos momentos, o tal vez un poco más tarde, de un actor alemán que admirábamos todos muchísimo, que se llamaba O. W. Fischer, que había hecho con esa actriz alemana tan hermosa y tan buena, Maria Schell, **Mientras estés conmigo** (4). Un actor de esas características que no usaba al personaje para servirse de él, sino todo lo contrario, para el que lo esencial era la economía expresiva, que tenía muy clarita toda esa tontería tan difícil de explicar del rechazo a lo gesticulante. Al ver el trabajo de todos aquellos actores nos dimos cuenta de que esta gente sabía hacer lo que nosotros buscábamos sin encontrar.

Nosferatu: ¿Veías mucho cine argentino? ¿Qué te gustaba? ¿Qué tipo de actor te interesaba?

Federico Luppi: Sí, veía mucho cine argentino. Ocurría que en aquellos momentos Argentina era un país cinematográficamente muy poderoso. Había una veintena de actores que tenían que ver con los españoles exiliados a Uruguay o Argentina -la época de Margarita Xirgu, Enrique Diosdado, el primer Closas, López Lagar, Ricardo Galache, Antonio Herrero, Amalia Sánchez Ariño, de los padres de Ibáñez Menta (5), de los Serrador (6)-. Fue una historia fabulosa, porque era gente que traía un oficio que se desconocía. Eran actores que venían de la pura praxis cotidiana del teatro, cuando se hacían cuatro o cinco funciones diarias, que eran el vermú, la matiné, la primera noche, la segunda noche. Era tremendo, era un trabajo de galeote, pero, claro, eran actores que, cuando tenían treinta años, habían hecho setecientas obras. Tenían la memoria agilizada y el oído siempre orientado hacia el apuntador.

Nosferatu: Teresa Serrador decía: *"Tenéis que llorar, pero sólo con un ojo, el que ve el público"*.

Federico Luppi: Esto lo escuché una vez a Osvaldo Miranda. Representaba una obra con Enrique Muiño y Elías Alipi, que eran dos actores supermonstruos. Era la Argentina de los hijos de gallegos, como Muiño, y otros como Alipi, hijo de italiano con una madre de no sé qué origen. Se apostaron: *"¿A que en el segundo acto les hago llorar?; ¿a que no?"*. Conocían la técnica, la capacidad de crear momentos melodramáticos. Tenían un oficio espectacular. Ésa era la gente que uno veía en cine y que de alguna forma te creaban prototipos que tenían que ver con el mito argentino. En el caso de Muiño, el hombre generoso, padre autoritario, capaz de manejar una familia y de conmoverte, porque eran tipos de una honda emoción fácilmente transmisible. Era un poco esa historia de cómo era la familia argentina, que no era así, con los clásicos tópicos del chico sinvergüenza, la

oveja negra descarriada, y el hermano trabajador.

Nosferatu: El teatro de Florencio Sánchez.

Federico Luppi: Sánchez era para Argentina y Uruguay como la aparición de Strindberg. Era Ibsen, respecto al teatro habitual. Un tipo que da al teatro una encarnadura y una proyección universal, donde aparecen los prototipos del ser humano. El mal y el bien. Era genial.

Nosferatu: ¿Qué tal te llevabas con el cine americano?

Federico Luppi: Muy bien. Ahora que estoy envejeciendo a veces me cabrea un poco. A veces se ponen francamente irrespetuosos, te toman el pelo, pero reconozcamos que ellos han conseguido prolongar en el cine la vertiente del relato americano novelado, de los grandes épicos del cuento. Tienen una tradición riquísima en esto. Hubo un cine, el cine que nosotros vimos de adolescentes, el cine de los *westerns*, el cine de los prototipos imitables. En la década de los cuarenta ese cine era inimitable en cuanto a cómo contar una historia. Tú ves hoy, por ejemplo, cualquiera de las películas de esa época y son dechados de precisión y de una economía narrativa maravillosa. Hasta que aparece esta otra historia, no sólo del efecto especial, que en definitiva es un alarde técnico, sino de un cierto ablandamiento de la condición viril del hombre americano. Con esto del antihéroe, que está muy bien y que es maravilloso, se han pasado de rosca y ahora ves películas donde lo almibarado, lo dulzón, lo tramposito, es evidente, y no les preocupa. Pero esta bien, se vende. Es así.

Nosferatu: Te gusta mucho el tango.

Federico Luppi: Me gusta mucho, pero no he sido tanguero, porque yo no soy porteño.

Nosferatu: Parece una cierta contradicción. Pareces hombre más de milonga que de tango.

Federico Luppi: El tango me gusta escucharlo, pero no tengo esa apetencia tanguera. El tango, en términos profundísimos, representa una parte de lo que soy como argentino típico. Yo recuerdo, de una forma un poco vergonzante, haber crecido en un país interminable, donde el futuro era cuestión de hacer esto *(hace un gesto de taparse los ojos y agarrar con la mano)*. Lo que me enseñaron fue eso. Yo empecé a conocer la Argentina a partir de la muerte de mi padre, porque es un elemento que te deja un poco indemne, pero el tango no forma parte de esa mitología mía. Lo admiro, me gusta, cuenta cosas, pero suele ser excesivamente mentiroso, suele regodearse a veces en un nivel de machismo que no me hace feliz. Pero del peor machismo, como aquello que el rechazado le dice al portero: *"Portero, suba y dígale a esa ingrata que aquí la espero"*. ¿Por qué no se lo dices tú, cabrón?

Nosferatu: Pero al tango le salva esa especie de *pathos* dramático.

Rosarigasinos

Foto de rodaje de **El espinazo del diablo**

Federico Luppi: Ahí aparece, me parece (no voy a hacer sociología, porque no lo sé), una cosa del tango que alguna vez habría que estudiar profundamente (no sé si se ha hecho alguna vez), que creo que representa esa condición aluvial argentina, que es ese mundo español e italiano que confluyen y que crean lo que llamamos el mundo de la orilla. El otro día hablábamos con Arsuaga, el joven director uruguayo, y recordábamos que el sindicalismo nace en el Río de la Plata, en Argentina y Uruguay fundamentalmente, con los trabajadores inmigrantes, los españoles e italianos que vienen de una Europa muy conflictiva y que se hartan de que los derechos sean pisoteados. Entonces estaba en auge el anarquismo, el mundo ácrata, y empiezan a crearse resistencias a esta condición patronal que era la que dominaba la Argentina a fuerza de explotación. El obrero agrícola en el mundo argentino y uruguayo era una especie de animal que trabajaba doce horas.

Nosferatu: Lo que se explica muy bien en **La Patagonia rebelde**, con trabajadores que cobraban con bonos con los que tenía que comprar en la tienda del patrón.

Federico Luppi: Era ese mundo de la orilla, el mundo de lo que llaman los inquilinatos, que eran los grandes edificios donde vivían todos juntos, italianos, españoles y árabes, estos últimos llamados genéricamente turcos. Ese mundo crea una música propia para expresarse, que tiene esa condición promiscua del tango, que se bailaba entre muchachos en las esquinas. Es una historia absolutamente interesante, más interesante a veces que las propias letras. El tango es un monumento de poesía, de expresión, de hondura, de una condición humanizante francamente deseable. Después están los tangos genéricos, incluso con su pesimismo, como Discépolo o Virgilio Expósito. Además hay otra cosa en el tango, que es la que menos me interesa, que es el tango facilista en el que la culpa siempre la tuvo el otro, algo muy argentino. El tanguero calavera que dice *"madre, me he rodeado de mala gente"*.

Nosferatu: Hablemos un poco de tus lecturas. En algún momento has dicho que una de las primeras cosas que recuerdas haber leído es *De Guernica a Nueva York, pasando por Berlín*, una novela de José Antonio Aguirre.

Federico Luppi: Un libro maravilloso. Había una biblioteca en el pueblo, que no sé cuántos libros tendría, dirigida por un viejo italiano, Zampa de apellido, que tenía una pierna levemente más corta; cuando estaba contigo hablando, inconscientemente balanceaba la

"Creo que (el tango) representa esa condición aluvial argentina, que es ese mundo español e italiano que confluyen y que crean lo que llamamos el mundo de la orilla."

pierna corta. Creo que valía veinte centavos al mes ser socio de la biblioteca. Fui allí y estaba mirando. No tengo ninguna razón explicativa de por qué cogí ese libro. Fui a un atlas para buscar dónde estaba Guernica, un pueblito que yo no sabía si existía, si era vasco o qué era. Una novela maravillosa de José Antonio de Aguirre y Lecube, presidente del Gobierno Vasco en el exilio, donde, por ejemplo, nombra a Galíndez. Aguirre tiene que irse del País Vasco a Nueva York, donde se concentraba el mundo vasco en el exilio, para plantear el Gobierno Nacionalista Vasco en el exilio y, por razones de seguridad, de persecución, de visa, de pasaporte, curiosamente el camino menos sospechoso es el de Guernica-Berlín-Nueva York. Pasando por Berlín, la boca del lobo. Yo lo devoré.

Nosferatu: ¿Hacia dónde se orientaron tus lecturas posteriores?

Federico Luppi: Yo era desordenadamente ecléctico. Leía lo que venía. Lo que pasa es que en aquel momento mi padre recibía *La Nación*, que era un periódico conservador. Tenía una sección donde aparecían los libros recomendados o recomendables. En Ramallo no se conseguían. Era muy difícil. Así que los conseguía cuando alguna vez viajaba algún primo. Además teníamos un comisionista que iba de Ramallo a Buenos Aires todos los días. Iba y volvía en tren, lo que era un trabajo tremendo. Después, cuando entré al secundario, ya me hice un poco más selectivo. Lo que se supone que eran lecturas adolescentes, como Stevenson, Salgari o Conrad, las leí después de haber empezado por los más complicados para mi edad, que eran Steinbeck, Faulkner, Hemingway, Erskine Caldwell, el autor de *La ruta del tabaco*, Poe, James. Leía a James a los 14 años. Lo leía cuatro o cinco veces, porque no lo entendía del todo. Tenía una complejidad, en la que había algo misterioso y atractivo que tenía que ver con el juego de la palabra. Era fantástico. ¡Ojalá que nunca hubiera aparecido la televisión! Era fascinante tener un libro y empezar a descubrir las palabras. Después, más de adulto, descubrí la novela policial. Recuerdo haber leído algunas críticas en revistas viejas, cuando Borges era crítico de cine. Yo no tenía ni idea de quién era Borges. Le conocíamos de oídas de la revista *Sur*, del grupo de Victoria Ocampo e Izquierdo, cuando Borges hablaba con rotundidad de lo que le gustaba el cine policial, lo que después se llamó cine negro.

Nosferatu: ¿Recuerdas la primera vez que fuiste al teatro?

Federico Luppi: En aquella época estaba de moda en todo el mundo, singularmente en las extensiones argentinas interminables, la permanente rotación de circos. La llegada de un circo a un pueblo era la llegada de Fellini: los colores, las luces, la mentira. Recuerdo que una tarde -mi padre surtía de carne al circo y a los animales y había que mandar canastas de bofes, de garrón, de carne de poca calidad para ali-

Junto con Norma Aleandro en una representación de la obra teatral **El rehén**

mentar a unos leones que eran francamente lamentables- yo fui con uno de los peones a llevar canastones de carne, caminando, y de pronto vi en un carromato la ropa que usaban de noche. De noche en la pista parecía mucho más espectacular de lo que era en realidad. En aquella época, en los circos se reservaba para el final del espectáculo un montaje teatral generalmente gauchesco. El viejo melodrama con el gaucho bueno y el gaucho pícaro y malo. Lo que Favio hace en **El romance del Aniceto y la Francisca** (1966). Recuerdo que un día vino mi padre a casa, cubierto de sangre de la cabeza a los pies, tras estar todo el día en el matadero (recuerdo que para mi madre lavar toda esa ropa era como lavar ropa de campo de concentración), y dijo: *"Esta noche tenemos que ir al circo"*. Se representaba *La oreja del tigre*, que consistía en que había un tigre que asolaba la región. Supongo que debía haber sido algún puma o un jaguareté, porque el tigre no existe en Argentina. El gaucho malo que se había aposentado en el campo de la amada, dirigía las tierras y se apoderaba de sus frutos, la tenía cautiva porque la madre era ciega. Nadie podía hacer frente al tigre, ni siquiera el malo. Hasta que un día encuentran al jaguareté muerto, al que faltaba una oreja. ¿Quién lo ha matado?, se preguntan todos. En un enfrentamiento que ocurría en la fonda del pueblo, dirimían la hombría, como buenos gauchos, el malo y el bueno. Por supuesto ganaba el bueno y mostraba luego la oreja del tigre. *"Yo he matado al tigre"*, decía. Impresionaba, porque se tiraban tiros. Era muy real. Mi padre estaba fascinado. Le parecía que era la Comédie Française.

Nosferatu: ¿El teatro, en sentido estricto, se solía representar en Ramallo?

Federico Luppi: No. Después, cuando yo era adolescente, un poco antes de morir papá, sí recuerdo que había muchas compañías de teatro en gira. En Argentina se decía "hacer el bosque", lo inventaron los españoles. Salir en marzo de Buenos Aires y regresar en agosto. Todo el país, haciendo pueblito por pueblito, al día. Cuando llegaban eran recibidos como el papa.

Nosferatu: Este mundo recuerda el que reflejaba Fernán-Gómez en **El viaje a ninguna parte** (1985), en el que el personaje del propio Fernán-Gómez decía: *"Estos del cine no entienden nada. Los que saben son los actores de teatro"*, tras hacer su lamentable prueba para el cine con aquella declamación ampulosa.

Federico Luppi: Yo todo esto no digo que lo viví, pero lo llegué a conocer, porque había en Argentina un bar, que ahora han remozado y han puesto moderno, que se llamaba el bar Berna. Como queda en una esquina de la avenida de Mayo, todos los actores españoles, después de que hacían la zarzuela o la comedia, iban con algún amigo y nos dejaban estar al lado. ¡Lo que contaban, lo que decían, lo que se aprendía, qué maldades! Era una maravilla.

Nosferatu: ¿Viviste mucho esa bohemia teatral, esa cultura del bar?

Federico Luppi: Sí la viví. Era la cultura del sobaco. Es decir, llevabas un libro debajo del sobaco y ya eras culto. Lo leyeras o no. En aquellos momentos había que andar con Marcuse y con Sartre debajo del brazo. Era una forma de estar *à la page*. Había bares en el Buenos Aires de los años cincuenta/sesenta -el Moderno, el café Ramos, La Ópera-, en los que se daba el tema de la tertulia del bar, que era una tradición española. Después, cuando vine a España la primera vez, lo conocí. No sé si fue Azorín o Galdós el que dijo: *"Nunca soy más español que cuando estoy en el café"*, porque el café era el Campo de Marte donde se dirimían las opiniones, los conceptos, las estéticas, las tendencias y los dramas personales. Hace poco estuve con un actor maravilloso, que me hablaba de Valle-Inclán, al que adoro y del que alguna vez me gustaría poner sus piezas cortas. Valle-Inclán es uno de los grandes autores del mundo, inclusive estoy seguro de que en España se le va a redescubrir. Nunca inventó nada que no tuviese por base un profundo, orgánico y humano realismo. En sus piezas cortas hay cosas de una excelsa imaginación. Es muy difícil igualar esto.

"Era la cultura del sobaco. Es decir, llevabas un libro debajo del sobaco y ya eras culto. Lo leyeras o no."

Nosferatu: El problema de Valle-Inclán es que se ha representado poco, porque es muy difícil de hacerlo. Son maravillosas sus acotaciones al texto. ¿Y cómo se mete eso en la obra? Bergman dijo en varias ocasiones que querría llevar al cine *Divinas palabras*, y nunca se atrevió.

Federico Luppi: Me imagino que sí. La profunda Galicia, lo que en Argentina decimos el profundo Sur, la Galicia de las meigas, la conozco por Valle-Inclán. Vana pretensión: no la conozco, la huelo. Este actor viejo me decía que Valle-Inclán era terrible, malo. Se estaba comentando en una tertulia, tras un estreno: *"Y vimos a Fulana de Tal. ¡Joder qué actriz!, una piel de alabastro puro, con los nervios de acero, y tenía como una especie de velo oscuro..."*. Y dijo Valle-Inclán: *"Pero eso no es una actriz, es un paraguas"*.

Nosferatu: Además de pendenciero, tenía la agudeza de la tertulia, donde para meter tu morcilla tienes que ser muy rápido.

Federico Luppi: Muy rápido, porque, si no, te quedas fuera. Y todo eso yo lo viví como espectador. Ese tema del encuentro en el bar no es itálico, es español. Recuerdo a un actor español muy bueno, que decía frente al miedo escénico: *"Hombre, a la una en el café"*. Todo el trago amargo de debutar, de hacer esas dos horas frente al público, angustiado, él lo saltaba, hacía una especie de parábola y decía *"a la una en el café"*. No recuerdo su nombre. Era un actor de reparto de la tertulia del Berna, muy usado en televisión y muy buen actor. Esto me recuerda cuando vi en España a José Bódalo. Fue un descubrimiento para mí. Le vi en una serie de televisión que se llamaba **Cañas y barro** (Rafael Romero Marchent, 1978), todavía en blanco y negro. Después me contaron cosas de él que aumentaron mi admiración, porque aparentemente todas esas cosas que hacemos nosotros de la concentración y todo eso, él lo ignoraba. Un segundo antes de entrar en escena o de grabar algo o filmar, podía estar escuchando un partido por la radio. Era un apasionado del fútbol. Era el oficio, y eso es envidiable. No sacralizar todo lo previo, que se daba como entendido en la propia andadura del oficio. No sé quién me contó que un día le estaban explicando a Bódalo: *"El actor entra por aquí, ves que ella está compungida, llorando, barruntas que el padre ha muerto, porque está la habitación aquella cerrada, muy quieta, y tú le tienes que decir tal cosa. Sería interesante que percibieras el ambiente"*. Bódalo contestó: *"Claro, una pausa"*. Ya está, una pausa. Poseía ese carácter un poco salvaje, pero muscular, carnoso, del oficio.

Nosferatu: ¿Es eso lo que más admiras en los actores?

Federico Luppi: Sí.

Nosferatu: Y, cuando tienes que seleccionar actores a los que vas a dirigir en teatro, ¿qué es lo que te mueve?

Federico Luppi: Esa condición. Si pudiese definirlo, diría que es así, por encima de cualquier otra. Esto no implica falta de interés por lo racional, lo analítico, lo que se estudia, lo que implica el personaje como historia y como circunstancias dadas y como situación. Esto no lo digo yo, pero me impresionó cuando lo leí. Lo decía Kant: *"Una inteligencia sin intuición..."*. Y esos actores que uno ha visto tienen esa suerte de olfato, de instinto, de condición animal, de encontrar en la lectura de un personaje esa llave profunda, que no sé cómo se hace. Cuando vi a Bódalo, recuerdo que entraba en una cabaña e increpaba duramente, no recuerdo si era a su mujer, una querida o una amante. Está muy indignado, pero no puede transmitirlo porque se le va de orden el discurso que él tiene preparado. La lucha entre el cabreo profundo y el querer ser conciso y claro. Era una lección, y pensé: *"¿De dónde sale este hombre?"*. Era lo que decíamos de los actores que han trabajado tanto, que afinan dormidos.

Nosferatu: Hay un momento en que cuenta Fellini, en una especie de memorias, la primera vez que vio a Totó. Totó estaba ciego ya. Dice que era como un pajarito metido en un gran abrigo. Le llevaba Franca Faldini, su mujer entonces, que era una chica joven. Enzo Turco, actor y amigo de Totó, que era uno de los pocos que le podía llamar Totó, se acercaba y le decía: *"Totó, se entra por aquí o por allá, entra éste, el otro, etc."*. Cuando el director dijo *"¡preparados!"*, le quitaron el abrigo y, de repente, empezó a caminar, ¡y el tipo veía! Todos se quedaron parados, porque veía todo lo que había memorizado a partir de lo que el otro le había dicho. Era fascinante. Cuando Fellini dijo: *"Perfecto, la toma es buena"*, volvió aquel pajarito asustado al que tenían que venir a agarrar de la mano, cuando dos segundos antes estaba controlando todo el espacio.

Federico Luppi: Yo creo que ese tipo de actor no existe hoy. Es irrepetible el contexto y, yo no sé si lo que digo es verdad, pero había una visión del mundo más interesada. Tenían en el mundo intereses humanos reales. Hoy, entre el *glamour* y el negocio todo se hace muy complicado y muy mezquino. Esa raza de los Totó, que continuaron Tognazzi, Manfredi, Mastroianni, no en vano ha pasado a la historia. Totó y todos estos, mucho antes de que nosotros habláramos de Stanislavski y todo ese tipo de cosas que tuvimos que aprender para ver de qué trataba el oficio, sabían lo que era particularizar, lo que era el gesto económico, lo que era la emoción. Tal vez era el contacto con esa Italia de pre y posguerra.

Nosferatu: Y el ambiente popular. Totó es hijo de un aristócrata y una lavandera. Haciendo teatro de tres cuartos de hora o una hora hay que dominar el oficio facilísimamente, porque si no, el público se te va.

Federico Luppi: A lo mejor la clave está ahí, en tener presente al público sin prejuicios, porque a veces decimos: *"Yo hago lo mío, y si le gusta al público, bien y, si no..."*. En cierto modo es una muestra de independencia muy grande, pero también es un peligroso camino. El público está ahí.

Nosferatu: ¿Cómo preparas el teatro? ¿Hay alguna diferencia entre trabajar en cine o en teatro desde el punto de vista de la composición?

Federico Luppi: No. A veces se plantea como un dilema para mí

absolutamente falso. Si tú representas en el escenario a Zumalacárregui, como ejemplo de un individuo épico en medio de la guerra, y te dicen que lo que ocurre es que deben verte desde la última butaca y empiezas a hacer grandes ademanes, el de la primera fila dice: *"¿Éste que hace?"*. O eso de gritar a dos pasos: *"¡Eh, ven a casa!"*. ¿Por qué gritas así a dos pasos? Pregunta con normalidad si hay alguien en la casa. Esta idea de la distancia hace que el espectador siempre complete lo que tú estás sugiriendo. Ésa es la gran tarea del espectador, sin la cual no hay espectáculo. Pero ni en el teatro ni en el cine. No hay que preocuparse del tipo de la última fila. Él está viendo un cuerpo que expresa. El hecho orgánico no es un invento de Stanislavski para usar trucos. El hecho orgánico es real. En la vida real tú estás aquí y ves a dos viejitas hablando a setenta metros, una pareja que discute y hasta puedes imaginar un diálogo. La expresividad del cuerpo es tan profunda, tan orgánica, tan vigorosa, que no hace falta que estés con un micrófono al lado. Ése es un dilema que se ha planteado falsamente.

Nosferatu: Hay un momento de una de las últimas películas de Bergman para la televisión, que no sé si llegaste a ver, porque no se estrenó en salas, que se llamaba **Después del ensayo** (*Efter repetitionen*, 1984), en el que Erland Josephson explica a Lena Olin: *"Yo estaba entre bambalinas y vi a un actor que tenía las manos separadas y decía:* 'aquí hay un hilo'. *Y yo lo vi"*. Ésa es la tarea del espectador, ver el hilo, y también la fascinación del actor.

Federico Luppi: Si tú me dices: *"Para hacer* Cyrano, *mejor Flotats que Chiquito de la Calzada"*, yo estaré de acuerdo. Pero no porque uno sea mejor que el otro, porque ambos en su estilo tienen esa sabiduría y esa gracia, sino porque uno tiene un oficio que le lleva a entender ese mundo grandilocuente, y es que yo vi a Flotats en el *Cyrano*. La frase trillada y un poco tópica es "como la vida misma".

Nosferatu: Respecto a todo esto, Paco Rabal dijo de ti a propósito de **Divertimento** (José García Hernández, 2000): *"Posee un don especial para transmitir desde la pantalla cualquier sentimiento, sin que se sepa nunca si utiliza alguna fórmula o método interpretativo. Los personajes le salen de su interior. Creo que los interioriza para luego dejarles vivir como si de la vida real se tratara"*.

Federico Luppi: Es una generosa definición, pero ésa es la tarea. ¿Cómo se hace? Es un ovillo indescifrable, entre lecturas, clases, visiones del teatro, actores que uno copia descaradamente. Yo no tengo ningún pudor en copiar a un actor, si creo que es bueno. Lo fotografiaría y haría que la fotografía fuese actuante. No sé cómo se hace. Es difícil de plantear, porque están los prejuicios y están las realidades. El prejuicio es que trabajar intensamente un personaje significa solemnizar el rito, con lo que aparece una trascendencia que te enferma. Estos actores de los que hablábamos, lo que tenían de genial es que sabían que el personaje está viviendo en el momento en que ellos lo leen. No es que se queden en la cama diciendo: *"A ver cómo voy a hacerlo"*. Seguramente que lo piensan, les preocupa, se angustian, pero no quedan entrampados en redes intelectuales. El pensamiento es mucho más orgánico, más físico, más muscular. No intento ser original para nada, porque son las cosas que se van quedando a través de muy difíciles esencias y alquimias. Recuerdo que me impresionó cuando el pobre Artaud

dijo, intentando referirse a esta condición muscular del trabajo: *"El actor es un atleta del corazón"*. El amante más incapacitado de expresar, la situación más desmañada de afectos, cuando es real es verdad. El pobre individuo que no sabe expresar su amor a Roxana, si ese amor es verdad, Roxana lo va a entender.

Nosferatu: En la práctica, a la hora de plantearte una secuencia concreta, ¿necesitas concentrarte, apartarte, centrarte en el personaje, o haces una transición mucho más tranquila, una vez estudiado el personaje? Yo he visto durante un rodaje a un actor alejarse del equipo antes de una secuencia, tapándose los oídos con las manos y recitando su texto con cara de angustia.

Federico Luppi: No. En el cine lo dominante es el ruido, los martillazos, la actividad continua. El actor en cine, desde el punto de vista de la organización, cuenta muy poco. Los directores se van a enojar y decir: *"No es cierto"*. Mentira. El actor esta ahí esperando y hay gritos: *"¡Poned quinientos de luz!"*. Puedes tomar un café con tu compañero o repasar las letras sin necesidad de aislarte en una suerte de cápsula supervacía. Yo creo que es bueno estar en el plató, ver todo lo que ocurre, porque, si no, ¿cómo se explicaría el hecho de que tienes que besar a alguien o hacer un desnudo, o tener una escena violenta, o una escena en la que tienes que emocionarte? El cameraman hace diez horas que está ahí, le veo todos los días y sé que me está mirando. Sé que debo respetar una marca, porque si no me voy de cámara. Me parece que eso es un tipo de sacralización más *pour la galerie* que por razones estrictamente de trabajo. Lo cual no quiere decir que no haya que organizarse, ni que dé igual escuchar los ruidos.

Nosferatu: También ahí debe jugar la percepción personal de cada uno. Por ejemplo, Imanol Arias contaba que, cuando rodaron **El Lute** (Vicente Aranda, 1987-1988), él se pasó tres meses yendo todos los días a los campamentos de mercheros, de gitanos dedicados a la venta ambulante, mientras Victoria Abril llegó el día del rodaje diez minutos antes y era una merchera cuando se puso a hablar.

"En el cine lo dominante es el ruido, los martillazos, la actividad continua. El actor en cine, desde el punto de vista de la organización, cuenta muy poco."

Federico Luppi: Hay una película de Mastroianni que transcurre en un manicomio. Uno de los actores iba a los hospitales a ver a los locos. Mastroianni, que en ese sentido era bastante haragán, le preguntó por qué lo hacía. El otro le dijo que quería encontrar el comportamiento adecuado para su papel, a lo que Mastroianni le contestó: *"Fuera no hay nada. El loco está dentro tuyo. Ahí búscalo"*.

Nosferatu: Empiezas a trabajar en cine cuando en Argentina se está fraguando lo que se denominó el Nuevo Cine Argentino.

Federico Luppi: Se trataba de una serie de jóvenes realizadores como Rodolfo Kuhn, Ricardo Alventosa o el propio David José Kohon. Fue un grupo que anunció más de lo que realmente realizó después.

Nosferatu: La primera película que hiciste fue **Pajarito Gómez** (1965), dirigida precisamente por Rodolfo Kuhn, en la que hacías un papel muy breve, pero interesante.

Federico Luppi: Fue una colaboración que hice con mucho gusto, porque, además, no era una dádiva, sino que me sentía absolutamente importante pudiendo hacer cine. Era un grupo de gente muy amiga, como era el caso de Kuhn, entre los que había poetas y gente relacionada con la literatura. Allí vi alguna vez, por ejemplo, a Marcos Ana en épocas muy duras. De modo que fue más bien una película que tenía que ver con nuestra visión, desde el punto de vista cultural, del mundo de los ídolos populares. Intentó ofrecer una mirada sociológica, que era una palabra moderna en ese momento, sobre los valores del mundo discográfico, de los ídolos que se convierten en masivos, como era el caso de Palito Ortega, que fue el modelo para el personaje de **Pajarito Gómez**. Héctor Pellegrini, que en aquellos momentos era un actor muy joven y apenas incipiente, tuvo un éxito personal formidable cuando la película se pasó en el Festival de Berlín. Se sintió como un ignoto sudamericano descubierto por la cultura europea.

Nosferatu: Con el mismo Kuhn hiciste **Noche terrible** (1967). Fue tu segunda y última colaboración con él.

Federico Luppi: En ese episodio trabajaban la que unos diez años más tarde sería cantante de tangos, Susana Rinaldi, y Jorge Rivera López. Después con Kuhn sólo trabajé en televisión.

Nosferatu: En esos años trabajaste con Manuel Antín, otro representante del Nuevo Cine, aunque sólo en el episodio "La estrella del destino", de la película **Psique y sexo** (1965).

Federico Luppi: Era una película bastante intimista y un poco críp-

tica. Pero antes había hecho con él una película, cuyo título no recuerdo, en la que trabajaba también una actriz que continúa trabajando. Su último papel ha sido el de esposa de Alterio en **Kamchatka** (Marcelo Piñeyro, 2002).

Nosferatu: Seguir tu carrera película a película es tremendo. **El romance del Aniceto y la Francisca**, de Leonardo Favio, es una película deslumbrante.

Federico Luppi: La vi otra vez hace unos años en una copia nueva. Me sigue pareciendo, parodiando el título de Arthur Penn **Pequeño gran hombre** (*Little Big Man*, 1970), una pequeña gran película.

Nosferatu: La impresión que yo tenía respecto a Favio, el director, es la de estar delante de un tipo que yo no sé si sabía hacer cine o no, pero que pasaba de todo lo que está escrito sobre dónde colocar la cámara o cómo hacer interpretar. Hay un salvaje ahí detrás.

Federico Luppi: Coincido absolutamente. Es la definición que yo daría de Favio. En realidad, si me preguntas dónde empecé a hacer cine, te diría que en esa película. Antes tenía una muy tenue conciencia. Antes teníamos el sentido de la copia, pero para mí la experiencia fundacional fue con Favio, porque, además, yo estaba haciendo un espectáculo que se llamaba *El tiempo de los carozos* (8), un texto de Jules Pfeiffer, un americano que mezclaba el humor cotidiano de la gran urbe con algunas generalizaciones psicoanalíticas. Era un espectáculo muy atractivo. Un día fue Favio, a quien yo conocía como actor de las películas de Torre-Nilsson. Era una especie de chico de provincias de familia sirio-libanesa. Vino a mi camerino y me dijo: *"Estás tan bien que me gustaría que te rompas una pierna"*. Rarísimo elogio, pero elogio al fin. Me dejó este libro para que lo leyera. Me vino a ver el productor, que era el hermano de Martínez Suárez y tuve con él una charla en un café de la calle Libertad, la calle de las joyerías. Pensé que estaba hablando con un productor sobre una película, de protagonista, y Favio no sabía muy bien quién era yo. Me vio en el teatro, pero, me decía para mí, cómo comete la insensatez de colocar a un desconocido en una película de protagonista. Él ya había hecho la primera, **Crónica de un niño solo** (1964). Fuimos a Mendoza a filmar. Un día, yo estaba en mi habitación del hotel y Favio me dijo si quería tomar unos mates con él. Pero tomar unos mates implicaba que tenía que ir a su habitación y llevarlos yo. Ahí estaba yo llevándole mate a Favio, mientras él estaba tirado en la cama, leyendo una enorme cantidad de historietas, de cómics. Pasaron quince, veinte minutos. Él no hablaba, yo tampoco. Pensé: *"¡Qué pelotudo!"*. Me dijo: *"Gracias, no quiero más, está bien"*. Nos despedimos y me quedé profundamente desconcertado y con un poco de cabreo. En cuatro o cinco días más estábamos filmando. Con mucho temor, durante la cena, me acerqué y le pregunté qué historietas leía. Me contestó

que leía varias, todas muy bien dibujadas, en las que estaba buscando un par de encuadres que no tenía todavía. La historieta era su *story-board*. Dije para mí: *"¡Qué hijo de puta!"*. Me llamó simplemente para servirle el mate. Hay gente que me dice que si Favio no hubiera sido peronista y hubiera sido un lector apasionado, culto, sería un director genial. No lo sé. Me temo que es pura conjetura. Tal vez sí, tal vez no, pero recuerdo un día en una secuencia en la que yo estoy esperando en la puerta de la casa de María Vaner, para ver si sale o entra sola o acompañada, vestido con un traje y alpargatas. Tenía un cigarrillo cogido de una determinada manera y me dijo: *"Eso no te va a ayudar, cógelo así. Como lo cogías es muy urbano, pero así es de provincias"*. Me cambió la actitud del cuerpo, no por el hecho de tomar el cigarrillo de una determinada manera, sino porque eso implicaba una historia. Favio tenía eso.

Nosferatu: ¿Hablaba con los actores?

Federico Luppi: Sí.

Nosferatu: Curiosamente volviste a trabajar con María Vaner, que era su mujer, pero con él nunca más. Y eso te ocurrió con muchos directores peronistas. Nunca trabajaste con Pino Solana, con Jorge Cedrón, Subiela. ¿Lo atribuyes a alguna cuestión concreta?

Federico Luppi: No me gustaría expresar un prejuicio o me gustaría que fuese un prejuicio, pero por ahí debe haber algún tipo de..., no sé cómo llamarlo. A lo mejor el hecho de que yo sea más que un crítico, me impediría ser imparcial y equilibrado, cosa que ahora mismo no soy para nada. A lo mejor eso funcionó alguna vez. No lo sé. He dicho muchas cosas a propósito del peronismo, pero no puedo afirmar que sea por eso.

Nosferatu: La película de Favio sigue sorprendiendo hoy agradablemente. ¿Cómo fue acogida en su día una película que tiene un acabado formal de lo más innovador, con esa cámara distanciada de los personajes y esos tiempos muertos?

Federico Luppi: La película tuvo una acogida crítica muy importante, y además hizo una gran carrera de festivales, pero económicamente no. Después, con el tiempo, empezó a ser una especie de presentación formal de Favio, porque formalmente tenía como un clima de mano fílmica. Favio amaba mucho a Cartier-Bresson, le gustaba mucho el cine francés de la *Nouvelle Vague* (Chabrol, Godard...). Para mí, el cine comienza ahí. Es la primera vez que me doy cuenta de que estoy haciendo cine.

Nosferatu: ¿Esa sensación la volviste a tener luego con otros muchos directores?

Federico Luppi: No. Normalmente en la carrera de los actores, al menos en Argentina, gente que haga cine dirigiendo, creando situaciones, desarrollándolas, preocupándose de ese personaje que hay que sacar de dentro, no hay demasiados. Sean Connery estaba haciendo "El médico de la selva" (9) en la selva Lacandona con la actriz italoyanqui Lorraine Brac-

Luppi en 1966, poco antes del rodaje de **El romance del Aniceto y la Francisca**

co, un trabajo muy arduo. Connery tenía uno de esos contratos que firman las estrellas del cine americano, según el cual finalizaba el día 24, más allá del cual había una carga diaria de muchos miles de dólares. Llegada la fecha, McTiernan le dijo que necesitaba que se quedase una semana más. Connery contestó: *"No, me voy a Marbella. Si hubieses estado trabajando con nosotros y no metido todo el día en el puto combo* (10) *a 150 metros de distancia, la película habría sido mejor de lo que estás pensando"*. Muy enojado. Y es verdad. Hay directores que se colocan detrás del combo y dicen al asistente: *"Un poco más a la derecha"*, o *"No, no, más cerca"*. ¡Deja el combo y vete allá con los actores! Esté usted ahí con el actor cuando esté en situación. Mírele los ojos, la cara, sienta cuando hay un abrazo, cuando toque un seno a la chica, o un beso. Ocúpese de eso, no de estar en el combo. Yo me sentí identificado con lo que dijo Connery. Tenía razón. El riesgo estaba ahí. Lo que está pasando no está detrás del combo, donde, además, no se ve nada, sólo una mancha.

Nosferatu: Es más la composición del encuadre que otra cosa.

Federico Luppi: Pero, ¿qué te importa? Hitchcock nunca miró por el objetivo de la cámara y ¡fíjate si sabía de cine! Era cosa del director de fotografía: el cameraman era Dios. Él hacía montaje dentro del cuadro, donde la cámara iba avanzando y se iba abriendo el decorado que tenía preparado.

Nosferatu: Sin embargo, hay multitud de fotografías de él con el actor o la actriz, aparte de que fuera un poco perverso y le gustara tocar a las actrices, que era lo único que podía hacer.

Federico Luppi: Estaba ahí, trabajando. Eso era mucho más agradecido para una actriz que decía: *"Acá tengo a un gordo perversón, que le gusta tocarme, pero con el que tengo una relación cotidiana, no un señor que está allá detrás, a 20 metros"*.

"¡Deja el combo y vete allá con los actores! Esté usted ahí con el actor cuando esté en situación. Mírele los ojos, la cara, sienta cuando hay un abrazo, cuando toque un seno a la chica, o un beso. Ocúpese de eso, no de estar en el combo."

Nosferatu: En 1965 coincides con Haydée Padilla en **Todo sol es amargo** (Alfredo Mathe). ¿Ya era entonces tu mujer?

Federico Luppi: Aún no estábamos juntos. En cuanto a la película, ni la veáis.

Nosferatu: Un caso especial es el de Juan José Stagnaro, que sólo dirigió dos películas. En las dos trabajaste tú: **El proyecto** (1969) y **Una mujer** (1975). ¿Por qué no se llegó a estrenar **El proyecto**?

Federico Luppi: En realidad, yo tuve ahí una intervención interesante, pero no protagónica. Desconozco las razones profundas de por qué no se estrenó. Stagnaro era un perfeccionista respecto a lo que aspiraba a hacer en cine. Era una especie de teórico, un técnico profundamente conocedor de los aspectos mecánicos y físicos del cine. Nunca le satisfizo el material que rodó. Tiempo más tarde insistió con **Una mujer**, donde se dedicó a hacer un encuadre muy genérico y llamó a Carlos Gandolfo para que se encargase de la puesta en escena, una experiencia que yo nunca había vivido. La verdad es que el resultado fue muy interesante, porque hasta se inventó una cámara con ciertos giros verticales y horizontales para poder desplazarse y captar todo el cuadro, que casi no tenía límites de desplazamiento. Para mí fue atractivo verlo.

Nosferatu: Con Néstor Paternostro trabajas también en dos películas, prácticamente seguidas, en el mismo año, 1970: **Mosaico** y **Paula contra la mitad más uno**.

Federico Luppi: Él venía del mundo de la publicidad. Era un cineasta publicitario realmente importante, muy bueno en su oficio. En **Mosaico** narra la vida de una modelo y habla de todos esos clichés que suelen surgir en ese mundo. En aquel momento comenzaba en todo el mundo una sobrevaloración de la modelo como reflejo de un consumismo, que se desplazaba de las famosas colecciones privadas al *prêt-à-porter*. La modelo ya no aparecía solamente para mostrar vestidos, sino que anunciaba también toda una serie de productos cosméticos. Contó con una modelo muy de moda en aquel momento en Argentina, y en toda Sudamérica, que se llamaba Perla Caron. Planteaba, aunque no de manera expresa y vociferante, lo que él creía que era el destino de la modelo, algo así como "se usa y se tira". Las modelos se encandilaban con el mundo del *glamour*, del dinero más o menos abundante, pero terminaban, en general, siendo utilizadas por todos un poco: directores de producción, directores de cine, *partners*... Es una película que tenía la particularidad de provenir de lo absolutamente independiente, muy solitaria y que planteaba esa suerte de bajo fondo, entre intelectual y un poco ramplón, que había en el mundo de la publicidad, donde se miente mucho y se hace mucho el camelo.

Nosferatu: La otra, **Paula contra la mitad más uno**, está ambientada en el mundo del fútbol.

Federico Luppi: Paternostro tenía el guión de un amigo, que luego remozó y reescribió, que se planteaba como tema fundamental el de una banda que intenta secuestrar a los jugadores del Boca Juniors. Era una incidencia muy graciosa y tenía, de alguna forma, que ver con la fascinación de la estrella deportiva, cuando ya el fútbol comenzaba a ser algo así como una danza de millones.

Nosferatu: Con Raúl de la Torre haces también dos películas: **Crónica de una señora** (1970) y **La revolución** (1973). La primera nos parece muy interesante. Es terriblemente desesperanzada y recuerda en cierto modo, por el mundo que intenta recrear, las películas que más tarde harías con Fernando Ayala.

Federico Luppi: De la Torre también venía de la publicidad, con una visión bastante inteligente y aguda del mundo (que él, por otra parte, conocía muy bien), de la burguesía. En la película se plantea un tema que, aunque sea un cliché, no deja de ser atractivo: cómo la mujer, en su carrera de supervivencia o de buscarse un lugar en el mundo, se plantea el casamiento como una especie de logro máximo, aunque después deberá pagar un precio. Graciela Borges, la protagonista, estaba espléndida y muy atractiva. Ésta seguía siendo una preocupación incluso de algunas cineastas que pertenecían a esa clase, como era el caso de María Luisa Bemberg, que lo planteará más tarde en **Señora de nadie** (1982) y otras películas.

Nosferatu: Otro de los grandes bloques de tu carrera lo constituyen tus trabajos con Ayala y Olivera. ¿Qué te parece la producción de Aries Cinematográfica y su manera de mirar la sociedad argentina?

Federico Luppi: Fue el gran intento serio, después de la época de oro de los siete u ocho estudios fílmicos que hubo en Buenos Aires. Ellos se planteaban el cine como un negocio. ¿Qué ocurría? Que, a veces, trabajando con ambos, que eran los dueños del negocio, el ojo colocado en la cámara estaba midiendo cuántos metros de película se iban a utilizar o si se podía suprimir tal o cual decorado, naturalmente. A veces, la rapidez conspiraba contra los buenos proyectos. Pero también es verdad que había un oficio que les permitía hacer películas en los tiempos concretos y correctos. Ayala nunca estuvo detrás del combo, jamás. Olivera, tampoco.

Nosferatu: La primera película que haces para ellos es **Las venganzas de Beto Sánchez** (Héctor Olivera, 1973), que de alguna manera es una película para Pepe Soriano. Años después Alterio, Soriano y tú volvéis a coincidir en **La Patagonia rebelde**, y ahora en **El último tren/Corazón de fuego** (Diego Arsuaga, 2002). ¿Qué relación tienes con ellos? Porque son personajes que, a lo largo de tu carrera, aparecen y desaparecen puntualmente.

Federico Luppi: En el caso de Alterio fue una historia muy dura. Sufrió las amenazas que se dieron durante la dictadura militar en Argentina y tuvo que marcharse. Con Soriano compartí más cosas,

porque se quedó allá. Hicimos juntos algunas cosas en televisión. El tiempo pasa o, como decía Yupanqui, no pasa, se queda. Alterio habla muy poco, Soriano habla en exceso y yo estaba equidistante en medio. Cuando nos encontramos en Uruguay, con **El último tren**, estábamos en un momento de turbulencia muy duro, intercambiamos opiniones, cabreos, y lo que me pareció sensacional es que los tres estábamos con los mismos cabreos de treinta años atrás, pensando lo mismo, con las utopías más o menos frescas, sintiéndonos igualmente derrotados, porque en el fondo éramos tres perdedores, pero con ganas de que las cosas cambien, con rebeldías inútiles, pero emocionalmente satisfactorias. Me sentí bien. Estábamos pensando, reflexivos. El mundo nos seguía pareciendo una cosa digna de ser vivida y que se puede cambiar. Nos pegaron duro, pero esas pequeñas dignidades de pobre, en última instancia, las manteníamos.

Nosferatu: Incluso en la película se percibe una complicidad en la relación entre esos tres viejos cascarrabias que trasciende la película.

Federico Luppi: Cascarrabias y anacrónicos. Nosotros, si nos ponemos a analizar el mundo ahora, seguramente no dejaremos de rastrear los conceptos de los veinticinco o treinta años, que tenían que ver con la magnificación exagerada de la izquierda y sus posibilidades. La izquierda no era estar afiliado o no a un partido, sino una cuestión de militancia cotidiana. Creíamos adultamente que se trataba de descubrir desde qué zona pensar un mundo posible. Nos fueron destrozando a garrotazos cada uno de nuestros sueños, pero no obstante no dejamos de pensar que todavía es posible que, si alguna vez se dio el do de pecho humano, tal vez se pueda repetir, ¿por qué no? Nadie me ha dicho que es fatal que la globalización o Bush definan un mundo futuro, que deba ser fatalmente así. Nadie me lo ha dicho. Hasta ahora van ganando los malos, pero, ¿quién sabe? Por lo menos ya no es inevitable el que un hecho ocurra fatalmente y siga un curso más o menos delineado en el papel. Ahora los hechos ocurren y aparecen Seattle, Davos, Génova, Florencia, Porto Alegre... Ya no es tan impune el insulto *a viva voce*. No hay otro sistema que oponer a eso, pero desde el punto de vista de las consecuencias cotidianas inmediatas, el sistema es desde muchos sentidos francamente indeseable. De vez en cuando compro, para enterarme, revistas de todo tipo, no solamente *El País*. El otro día compré el *The Economist*, una revista *tory* de la mejor derecha conservadora inglesa, que no tiene periodistas estrellas. Sus artículos no están firmados por nadie. La revista es responsable total de todo en sí misma. Un americano había publicado un libro de cómo convertirse en líder de las grandes compañías en el mundo actual. El articulista que hace la crítica del libro dice: *"Bueno, descubrió la Bastilla"*, y añade que los mejores líderes han sido formados con criterios conservadores de responsabilidad, respeto, atención hacia el cliente y tener en cuenta al accionista y que, si vemos las consecuencias de Enron, una compañía de mafiosos, ladrones e iletrados de la peor calaña, ese autor no podía decir aquello. Y los trata así, de mafiosos, ladrones e iletrados de la peor calaña. Si yo digo esto, me echan de España, pero como lo dice este hombre, no pasa nada. Es así, Enron, World Com, el mundo capitalista. Mira qué graciosos son: cuando tienen que ganar el gran dinero, privatizan la ganancia y en el momento en que "las papas arden", como se dice en Argentina, Telecom lanza el proyecto de despedir cincuenta y cinco mil empleados, Fiat quiere despedir no sé cuántos miles, los problemas de los bomberos ingleses continúan. Es mentira. Abran los ojos, ustedes pueden ganar muchísimo dinero sin ser tan hijos de puta. Este hombre decía que hay una tradición liberal del capitalismo que es aceptable. No se puede tener un capitalismo de este nivel, con todo lo que está pasando.

"Nos fueron destrozando a garrotazos cada uno de nuestros sueños, pero no obstante no dejamos de pensar que todavía es posible que, si alguna vez se dio el do de pecho humano, tal vez se pueda repetir"

Nosferatu: ¿Quién pensó en ti como protagonista de **La Patagonia rebelde**?

Federico Luppi: Fue Olivera. También allí aparece una realidad concreta. Yo soy provinciano, hijo de gente de campo y ando a caballo. No había demasiados trucos. El personaje, José Font, era hijo de catalán, domador en Entre Ríos, más bien de estatura pequeña y había nacido en el centro de la provincia. No era un tipo de pendencias. Era un gran trabajador, un gran domador. Era una época en la que había dificultades. Los patronos del campo eran lo peor. Estuve investigando en la zona y me enteré de que era hijo de un catalán emigrado y pobre, que se fue al sur. Allí había ejercido trabajos de esquila. Pero lo significativo de este tipo es que le gustaban los cuchillos grandes. Hay un cuchillo que se llama "ca-

ronero". El argentino rioplatense lleva en el caballo el mandil -una especie de loneta de tela tejida-, sobre el que van las caronas, que son el basto entero, esa especie de relleno que va bajo la silla. Ahí se llevaba a menudo un cuchillo metido entre el mandil y la carona, para que se pudiera sacar fácilmente. Por eso le decían "caronero". Era como una especie de sable. Él usaba eso en la cintura y por eso le decían "Facón Grande".

Nosferatu: En **La Patagonia rebelde** hubo unos encontronazos bastante concretos con la censura.

Federico Luppi: Aries hizo primero un trabajo con la censura. En alguna entrevista yo acompañé a Olivera y en alguna otra le acompañó Soriano, creo recordar. Había un comandante en jefe del ejército que pertenecía al mundo del radicalismo, que dijo: *"Está bien; si es historia, hay que filmarla"*. Era un momento de cierta apertura democrática, pero hete aquí que se filma la película y despierta una cantidad de escozores bastante serios. Lo lamentable es que con el tiempo, cuando comienza la guerrilla urbana a trabajar, los montoneros secuestran la película y la comienzan a usar como material didáctico para sus campamentos. En una operación el ejército requisa la película, y a los que interveníamos en ella nos acusan de apoyo a la guerrilla. Andaban amenazas con seis nombres por cada lista. En la primera es en la que aparece Alterio. Estaba acá presentando **La tregua** (1974), de Sergio Renán. No sabíamos lo que pasaba. De pronto empezaron a matar actores, dramaturgos, periodistas. La cosa iba en serio, y le dijimos que se quedase en España hasta que cambiase la situación. Ése fue el tema más duro, porque lo que despertó la película fue una gran concentración masiva de público y, consecuentemente, de militares y de la derecha en el otro lado.

Nosferatu: ¿Conocías a Bayer (11)?

Federico Luppi: Le conocí ahí. Humanamente, creo que es uno de los anacrónicos ejemplares de dignidad y entereza, de verdad. Tiene un doblegar de mente anarquista. Muy crítico, con la izquierda en general, con todos los autoritarismos. Ahora vive en Alemania y va y viene. Allí tiene la suerte de dedicarse a investigar todos los archivos posibles que ha habido en todos los lugares de Europa, los archivos del anarquismo en Suiza con los emigrados o los de la Universidad de Berlín. Es, creo que con David Viña, uno de los ejemplos más claros de entereza ideológica.

Nosferatu: No habrá más penas ni olvido (Héctor Olivera, 1983) es la diatriba antiperonista más furibunda que se haya rodado jamás en el cine argentino. ¿Compartes plenamente el ideario que la película, de alguna manera, pone en funcionamiento? Ese planteamiento del peronismo como origen de los males argentinos del siglo.

Federico Luppi: Totalmente. Cuando digo totalmente me doy cuenta de que tengo una cierta tin-

tura arbitraria, no necesariamente eclipsante -no quiero serlo-, hacia el peronismo como ideología. Supongo que en el estado actual de Argentina, si hay cierta dignidad conceptual en la gente que escribe la historia, aunque sean peronistas, se darán cuenta de que una parte importante de lo que nos ocurre es debido al comportamiento del peronismo.

Nosferatu: Es terrible el momento de la muerte de Ulises Dumont a manos de su verdugo, cada uno de los dos gritando: *"¡Viva Perón!"*.

Federico Luppi: Hoy en día todos los partidos de la capital federal bonaerense están dirigidos por mafias peronistas, donde no eres un opositor, solamente eres un muerto en potencia. Un poco antes de venir -anoto esas cosas para después tener argumentos- estaba en Buenos Aires, y un intendente, creo que era del partido judicial de Tres de Febrero, decía: *"Si quieren guerra van a tener guerra, porque con nosotros no se juega, ya lo saben. Si hay que dar palos, se dan palos"*. Eso, un intendente. Son delincuentes dedicados a la política, encaramados en la corrupción, en el robo y en el machismo.

Nosferatu: Sin embargo lo que si hay en esta película, pese a que la postura ante el peronismo es brutal (ahí está el irónico cartelito en la pared de la intendencia, con la frase de Perón: *"Para un peronista, el mejor amigo es otro peronista"*), en la citada secuencia de la muerte de Ulises, es como una cierta nostalgia sobre un tiempo histórico en que el peronismo fue otra cosa, una nostalgia del primer peronismo.

Federico Luppi: En el primer peronismo, la votación por Perón de las masas, tenía un claro contenido popular. Cuando llegó Perón al poder, ganó por poco, pero bastó que se pusieran en marcha para que fuese el momento en que grandes masas laborales descubriesen la vida. Derecho social, el voto de la mujer, las vacaciones pagadas. Era el tiempo de la Argentina opulenta, con el Banco Central con lingotes de oro hasta el techo, porque Argentina estaba vendiendo desde hacía mucho tiempo carne y trigo a una Europa con necesidad de alimentos, en plena reconstrucción. Todo había que comprarlo fuera. Trigo bueno, trigo malo, lo que fuera. El populismo de Perón tenía que ver con otra de las cosas que no se discute y de las que no se habla: ¿cómo Perón funcionó, desde el punto de vista ideológico, como una contención a la radicalización de los sindicatos?

No habrá más penas ni olvido

Nosferatu: Perón consigue su primer cargo público en un gobierno militar, y desde ese cargo público empieza a lanzar trenzas para controlar a los sindicatos y pervertirlos. Es una labor tremendamente demagógica y, encima, desde un directorio militar. Por eso, esa especie de nostalgia del primer peronismo puede ser engañosa, porque ni siquiera hubo un peronismo medianamente honesto. Otra cosa es que el pueblo percibiese el principio del peronismo como algo liberador. El peronismo tiene bastante de siniestro desde el primer momento.

Federico Luppi: Es que lo siniestro es su marca de origen. Porque, ¿qué hace Perón? Si tú eres de un sindicato de izquierda, que tenía ganado el sector de la carne, la construcción, el de los metalúrgicos o el ferroviario, ¿qué alternativas se te ofrecen? Luchar con sindicatos inciertos frente a patronales muy duras. Entonces Perón les dice a los empresarios: *"Señores, ustedes van a ganar mucho dinero, pero hay que repartir un poquito para parar esto"*. Empezó a decir a los sindicatos: *"¿Para qué va a ser usted comunista o socialista, qué es lo que quiere?"*; *"Es que estamos luchando por quince días de vacaciones pagadas"*; *"Está bien; ahí las tienen"*.

Nosferatu: Una obra social que se parece mucho a la caridad cristiana.

Federico Luppi: Absolutamente. ¿Cómo se puede discutir esto? Si hubiese un peronismo crítico, en el sentido de decir: *"Estoy creciendo a partir de la crítica a mis propias convicciones primarias"*, tal vez se podría escribir algún día una historia sensata. Pero el tema es que seguimos trabajando con grandes fondos emocionales que impiden que la gente piense. Cuando se habla de Evita, ¿cómo no voy a reconocer la importancia de Evita para la mujer argentina o el alma argentina? Lo que intento

definir, discutir o criticar es el papel que juega en términos políticos. Si me quedo en la caridad, la madre Teresa de Calcuta también es importante. Lo que yo digo es: ¿cuál era el papel político de esa caridad? ¿Dónde estaba el cambio? ¿Qué cambió con todo lo que Perón hizo? ¿Por qué no se mantuvo todo lo que pasó? No se estructuró un pensamiento liberador, ni siquiera liberal, que intentase crear condiciones para una Argentina estable. Lo que complica todo esto es que lo que vino después fue peor. No sé si lo he contado alguna vez. En cierta ocasión leí de un tirano en Siracusa, de uno de esos enormes imperios, que hizo una encuesta entre sus allegados para saber cuál era la opinión que el pueblo tenía de él. Nadie le quería decir la verdad, porque te mandaba matar. *"No, no, prometo que no habrá ningún tipo de castigo"*; *"Bueno, hay un odio enraizado hacia su imperio, que es realmente incontenible"*. Desconfiado, recorre la ciudad y, de pronto, ve a una mujer que reza en voz alta a uno de sus dioses por la permanencia viva del emperador. Y él le dice a la mujer: *"¿Por qué rezas por ese hijo de puta?"*. Y contesta: *"Porque temo que venga otro peor"*.

Nosferatu: En los años setenta y ochenta, una serie de títulos de Fernando Ayala en los que participaste como **Triángulo de cuatro** (1974), **Sobredosis** (1986) o esa película tremenda que es **Pasajeros de una pesadilla** (1984), en la que tienes uno de los papeles probablemente más raros que hayas hecho en el cine, ¿te parece que se correspondían con esa visión de una burguesía con padres autoritarios, valores morales tambaleantes, en definitiva, con la mayor parte de la burguesía argentina, más allá de los personajes concretos?

Federico Luppi: No sé si con un cuadro de la burguesía argentina, pero sí con aspectos de esa burguesía que, por ejemplo, no tenía conciencia política previsora en temas como la droga o, después, el SIDA. Eran cosas que ocurrían en otras partes, pero no en casa de uno. Cuando el fenómeno se hizo intensivo y profundo, muchos padres se sintieron absolutamente desconcertados. Junto con una burguesía, que en el periodo Menem llegó a ser algo así como la clase dispendiosa, con complejo de nuevos ricos, que cambiaban de coche todos los años, apareció el *country*, o lugar de reunión de una vida totalmente confortable. Muchos padres se iban al *country* el viernes y volvían el domingo por la noche y el hijo no estaba con ellos. Hace cuatro años se quemó una discoteca en Buenos Aires y murieron dieciocho jóvenes. Muchos padres se enteraron el lunes. Es el padre que se asombra de que su chica vaya a bailar a las dos de la mañana. ¿Cómo se maneja eso? No digo que yo lo sepa. ¿Cómo se maneja cuando en tu casa un día tu mujer te dice que el nene toma droga? Ya es tarde, usted no sabe lo que hizo con él. No se trata de culpar a los padres, como en una especie del Cocteau de *Los padres terribles*. Se estaba pintando una burguesía que estaba concentrando su gran capacidad energética en el estatus, el progreso económico y la exhibición de cierta confortabilidad más que burguesa. Punta del Este es un lugar donde un argentino que se precie, económicamente fuerte, tenía que tener una casa. Es uno de los pocos lugares que va quedando en el mundo donde realmente te gustaría vivir. Irse a Punta del Este un día y volverse el domingo a la tarde en un vuelo de la Pluna era la cosa más corriente. Además era barato, un lugar incontaminado, un paraíso. Ésa era toda la preocupación. Ocupar la cabeza en algo que fuese rentable, encapsulado en la riqueza, era uno de los grandes nortes de la burguesía argentina. Por eso, no importaba tanto quién dirigiese, siempre que te permitiese asegurar tus negocios, que fue lo que hizo Menem.

Nosferatu: Es llamativo lo de la ociosidad, porque da la impresión en muchas de estas películas, como **Sobredosis**, que no hacen nada, que el dinero es muy fácil. El protagonista de **Sobredosis** se pasa entre el *country*, las elecciones para ganar la presidencia del equipo de fútbol y la poca dedicación a la familia, tanto tiempo, que parece que nunca trabaja.

Federico Luppi: No te olvides que la Argentina de a partir del 82, dirigentes mediante, descubre el préstamo, el flujo de dinero, a costa de la venta del país, naturalmente. Se generalizan la corrupción y la impunidad. Porque uno puede decir: ¿cómo avanza la corrupción, si hay un sistema jurídico más o menos estructurado y vigoroso? Un corrupto con un juicio y tres o cuatro pruebas, las pasa duras. Aquí, no. La impunidad, ¿qué significaba? ¿Qué hace falta para ganar la presidencia de Boca Juniors? Lo digo como ejemplo real, no genérico. Hace poco un gobernador repartió dos millones de dólares para que los diputados cambiasen la legislación y poder ser reelegido. Eso no terminó. En medio de la Argentina vaciada, en estado crítico y terminal, con mortalidad infantil por desnutrición, estos individuos existen. El ministro de Bienestar Social de Argentina, Hernández, dijo: *"Los políticos son todos unos hijos de puta, y me incluyo"*. Pero no renuncia. Este asomarse casi deportivamente al mundo de la política y de la responsabilidad es una lacra más que infame, que antes era adjudicada casi unánimemente al peronismo. Por razones de negocios, los radicales aceptaron el convite. Lo lamentable de todo esto es que lo que yo te digo en estos momentos ni siquiera es novedoso, ni siquiera tengo un dato *off the record* que ofrecerte. Está todo a la luz, no hace falta ir a hacer ningún tipo de investigación particular. Exhiben su riqueza y su desvergüenza como quien caga en medio de la calle en público.

Nosferatu: El propio Duhalde, cuando llegó a la presidencia de la República, dijo que había que acabar con la corrupción, y ahora está haciendo toda una serie de sucios manejos para desbancar a los hombres de Menem de la carrera por las próximas elecciones.

Federico Luppi: ¿Os imagináis a un presidente de una nación que le va muy mal, como Alfonsín, que había sido recibido como la deidad que iba a cambiar el mundo, que en su renuncia ante el pueblo de la nación, por televisión, dice, entre otras muchas cosas: *"Seguramente no supe, no quise o no pude"*? Si no has querido, no has sabido y no has podido, ¿para qué has buscado el poder? ¿Cómo alguien puede decir eso sensatamente? ¿Eso es un acto de contrición? Es un simple acto de profunda y mera irresponsabilidad.

Nosferatu: En España, al principio del "corralito", llamaba profundamente la atención a determinados economistas españoles el constatar con qué liberalidad Duhalde hablaba de que la moneda se iba a devaluar. Cada vez que un político, en el ejercicio del poder, hace una declaración de este tipo, lo que se produce es un descenso mayor.

Federico Luppi: Una cosa es dedicarse a la política y otra es ser político. Éstos no son políticos, son ineptos y corruptos. No es que diga esto porque estoy cabreado, porque nos robaron con el "corralito". Es verdad, son unos irresponsables. Dicen cosas en las que no se han parado a meditar dos minutos. Deberían buscar una forma de no alarmar y de ser un poco más cautos. Él cogió el micrófono y dijo: *"A cada uno se le devolverán pesos, si tuvo pesos, y dólares, si tuvo dólares"*. Por supuesto que le reprocharon que dijese semejante disparate. No son políticos. Se han dedicado a la política porque han venido del riñón, de la corruptela y del facilismo. Han robado a manos llenas y a espuertas, cosa que van a negar indignados. Pero miren cómo está el país. ¿Quién dejó el país así, los jubilados, las amas de casa, los trabajadores? Son de lo que no hay.

"... Está todo a la luz, no hace falta ir a hacer ningún tipo de investigación particular. Exhiben su riqueza y su desvergüenza como quien caga en medio de la calle en público."

Nosferatu: Antes hemos hablado de la droga a propósito de **Sobredosis** ¿No crees que hay una diferencia enorme entre la forma adulta en que Aristarain aborda el tema de la droga en **Martín (Hache)** (1997) y esa especie de tremendismo y cierto moralismo por parte de Ayala en su película, que resulta contraproducente en algunos momentos?

Federico Luppi: Sí, porque en el caso de **Sobredosis** lo que aparece es un aspecto que Ayala no puede dejar de expresar, que es ese aspecto de moralina de la burguesía argentina. En la película se hace la crítica al descuido de la relación con el hijo y todo lo demás. En el fondo, si somos auténticamente críticos, son películas que conforman un estado de cosas incambiables, son películas conformistas.

Nosferatu: ¿También **Plata dulce** (Fernando Ayala, 1982)?

Federico Luppi: No. Creo que **Plata dulce**, como comedia, plantea agudamente algo que no

paró, que fue el tema del país saqueado a mansalva por los financieros improvisados. Bueno, no improvisados, porque sabían lo que hacían. En la época de **Plata dulce**, cada día quebraba una financiera. Los dueños se instalaban en Miami, Suiza o España, mientras la gente golpeaba las puertas de los bancos. Yo lo he visto. Hay una parte de la Argentina que no es imprevisible. Es una economía donde los dirigentes financieros y bancarios se han dedicado permanentemente a saquear, con la anuencia de los políticos, claro. Esto no es de ahora. En la época de **Plata dulce**, las financieras quebraban cada 15 días, algo que se puede comprobar. Gente que ha vaciado bancos enteros y, sin embargo, ni uno de ellos está en la cárcel.

Nosferatu: A propósito de presos, supone una cierta dosis de ironía el hecho de que los dos protagonistas de **Plata dulce** y **El arreglo** (Fernando Ayala, 1983), siendo absolutamente distintos, acaben ambos en la cárcel. Tanto el arribista y corrupto protagonista de **Plata dulce** como el padre de familia que se niega al chantaje en **El arreglo**.

Federico Luppi: Sí, porque genéricamente la justicia funciona bien para ti si tienes tiempo y dinero. Si no, serás el gilipollas de la cuadrilla. Yo lo he vivido en carne propia. Si te dedicas todo el día a estar detrás de un expediente, moviendo, hablando y golpeando, tal vez consigas hacer algo, pero a costa de perder trabajo, de perder oportunidades, de perder años, de perder tu familia incluso. Yo creo que en Argentina la gente tiene una exacta conciencia de que la justicia es inexistente. No de ahora, de hace muchos años. He envejecido en un país ajurídico, más allá de la existencia de un grupo de abogados, absolutamente íntegros y capaces, de jurisconsultos y juristas de enorme capacidad. Pero son una gota en el mar, porque los países emergentes tienen todas las lacras del capitalismo y ninguna de sus ventajas.

Nosferatu: El protagonista de **El arreglo**, como muchos de los de Aristarain, como otros muchos a lo largo de tu carrera, representa ese personaje íntegro con sueños, con ganas de cambiar las cosas. ¿Es el tipo de personaje con el que te encuentras más cómodo a nivel profesional, o te es igual?

Federico Luppi: Lo que creo que está muy bien en **El arreglo** es la crítica al iluso individuo que piensa que las finanzas se han hecho para que él tenga un puesto en ellas. En realidad es un chivo expiatorio. Pero, en general, a mí no me disgustan los personajes así. No quiero que sean ingenuos o tontamente discursivos, porque eso es usar el cine como una suerte de mensajería partidista, política o ideologizante, que me parece francamente nefasta. El hecho de que aparezcan personajes que piensan que las cosas pueden ser todavía distintas, aunque sean anacrónicos o aunque sean tachados de ingenuos, me gusta, porque el hecho más elemental y concreto, como levantar un caído en la calle, es un gesto que no se le puede negar a nadie, ni puedo negarme la humanidad de representarlo, por mínimo que sea. Ahí entra la fantasía afectiva. Si todos hiciésemos lo que nos corresponde con relativa responsabilidad, el mundo andaría mejor.

Nosferatu: A lo que nos referíamos es a si te resulta más fácil acceder a ese tipo de papeles.

Federico Luppi: No, más fácil no, pero no me disgusta hacerlos, aun a sabiendas de que a veces la realidad es más dura y más con-

El arreglo

tradictoria. No me disgusta mostrar que en una casa a veces hay alguien, uno al menos, que diga: *"Mire, esto no es mío"*. Es noticia de primera plana que un señor devuelva diez mil dólares encontrados en la calle. A eso hemos llegado. Se da por sentado que si sales de la función pública sin ser rico, eres un gilipollas.

Nosferatu: Pasajeros de una pesadilla es una película terrible. Es una especie de tragedia griega tremebunda, en la cual se sugieren muchas cosas, aunque no se vaya más allá. Se supone que tampoco se podía decir mucho más en la época sobre este padre de familia judío, criptohomosexual, etc., y unos militares mezclados con el tráfico de armas.

Federico Luppi: Es el mismo tema del que hablábamos antes. Esa burguesía está totalmente ensimismada en la riqueza, a costa de lo que sea. Y "lo que sea" quiere decir "lo que sea". En este caso, el asesinato de los padres por los chicos permitió en la vida real descubrir ciertas conexiones, pero nunca se movió demasiado el asunto.

Nosferatu: Eso es lo que te queríamos preguntar. ¿Qué más había en este caso de crónica de sucesos, teniendo en cuenta que está basado en un hecho real?

Federico Luppi: Se decía allí que él tenía un contacto, militares mediante, para un nutrido y estable tráfico de armas, de cualquier lado, adonde fuere. Conexiones, triangulaciones, envíos. La famosa Pittsburg Company, que era la compañía importadora y exportadora de acero y material de hierro, era la gran tapadera. Pero eso no hace más que revelar lo que estábamos hablando. Esto ocurre en varias partes del mundo hoy en día. Lo que ocurre es que esa película tenía que ver con una burguesía que hacia fuera aparentaba un estatus de respetabilidad: una gran casa, un gran *country*, autos, mucamos. Un mundo afablemente burgués, cómodamente confortable, en el sentido de que la confortabilidad no implicaba sobresaltos, pero cuyo trasfondo era ése. El capitalismo es necesariamente amoral. Estábamos filmando en Buenos Aires la última película de Aristarain y Porfirio Enríquez, el director de fotografía, de Haro, en Logroño, estaba en una librería muy hermosa, que está en el Villas Recoletas, un lugar muy lindo. Una librería muy bien puesta, de las pocas que siguen siendo argentinas. Estábamos esperando a poner las luces y Porfi vio un libro grande sobre el mundo de los negocios que se titula *De la ética en los negocios*. Y me dijo: *"Esto no es verdad, no hay ética en los negocios"*. Escuchado así parece de un simplismo atroz, pero es cierto.

Nosferatu: ¿Te costó mucho hacer ese personaje? Porque está muy en las antípodas de lo que sueles hacer.

Federico Luppi: Sí. Ahí tuvo una virtud Ayala, porque yo tenía resistencia al personaje. No porque fuera homosexual, sino porque era un padre excesivamente abúlico. Yo decía que, si se tratara de un individuo con autoridad que después se quiebra, me hubiera gustado más que ese hombre. Me dijo que sería interesante para ablandar mi resistencia que me rizase el pelo. Con el pelo rizado y sin bigote parecía realmente un poco "blando de muñeca". Después me entusiasmó hacerlo, porque, además, tuvo mucho éxito.

Nosferatu: Tal vez tenga en el espectador lo que un historiador de cine llamaría un efecto de estrellato. Como espectador es difícil verte en ese papel. Tu arquetipo más habitual es el de un actor de fuerte virilidad, mucha concisión. Tus personajes no amenazan por amenazar, ni levantan la voz sin tener que levantarla.

Federico Luppi: Lo que pasa es que su homosexualidad se descubre después. En la película está muy bien. En la vida real se descubre después a través de la investigación con los chicos. Me acuerdo que un juez me dijo: *"Mire, si nos ponemos sartrianos, esa familia estaba situada hacia la muerte"*. Porque era inevitable que esos chicos, tarde o temprano, hicieran eso o se pegaran un tiro.

Nosferatu: De ahí lo que tiene la película de tragedia griega, de destino ineluctable.

Federico Luppi: Había cosas como la conducta de la madre y ese padre ausente, que era solamente un felpudo. Apto para los negocios, pero, emotivamente, un tipo absolutamente invertebrado.

Nosferatu: Al parecer, el chico que es el eje de la película es hoy el abogado de Hebe de Bonafini, la fundadora de Madres de Plaza de Mayo. ¡Cuantas vueltas da la vida!

Federico Luppi: Claro. Estuvo preso 16 años. Hizo la carrera de abogacía en la cárcel. Entendió el mundo carcelario, el mundo de la ajuricidad de un sistema. Y como reacción definitiva se ha hecho abogado de las Madres de la Plaza de Mayo.

Nosferatu: En 1975 trabajas con Hugo del Carril en **Yo maté a Facundo**. Es una curiosa película, en la que destaca sobre todo la puesta en escena, particularmente la forma de manejar las secuencias de acción.

Federico Luppi: Hugo del Carril había pasado por las horcas caudinas del peronismo, por un exilio interior a partir de que fue puesto en sus listas negras. Era un hombre de una profunda y extrema honestidad, una persona muy entera e íntegra. En realidad, el guión, cuando vi la película, me pareció algo fallido, porque no se llega a ver qué intenta filmar con

la representación de esa figura casi mercenaria, sin ningún tipo de ideal y sin ninguna concepción política firme. Es una suerte de individuo sin capacidad conceptual. Creo que fue la última película que hizo. Tenía una economía bastante complicada (viudo y con dos o tres hijos) y retomó su historia de cantor de tangos. Armó una carpa, que llevaba a Mar del Plata y con la que hacía giras. Tiene títulos inolvidables en su carrera como **La Quintrala** (1955), **Las aguas bajan turbias** (1952) y **Culpable** (1960). En esta película despunta un poco el oficio, pero no le vi entregado, con una noción concreta, adulta y madura de hacer un film que le gustara. Él tenía más garra de lo que la película demuestra.

Nosferatu: Damos un salto cronológico. En 1985 haces tu primera película en España: **La vieja música**, de Mario Camus.

Federico Luppi: Aún hoy veo la película con mucho agrado y casi conmovido, porque me parece un film perfecto por parte de Mario. Además, no puedo evitar que en lo personal me toque profundamente, porque lo que él cuenta es verdad. Algo que se incrementó y se agudizó con el tiempo. Muchos sudamericanos -los famosos "sudacas" de la época- se inventaron historias y trabajos de los cuales no conocían ni un ápice para sobrevivir, como este uruguayo que se inventa que es entrenador de baloncesto. Es una mentira que sus amigos, piadosamente, ocultan y, de alguna manera, hasta se complican para que este hombre pueda vivir de ello. Es la pintura del inmigrante, o del exiliado más que del inmigrante, en el que existe un pasado político y afectivo bastante deteriorado. La secuencia del encuentro con Paco Rabal en Estaca de Bares me pareció maravillosamente planteada, como la relación con Charo López o con Paloma, la niña. Refleja el tono de una ciudad que tiene la sequedad histórica que tiene Lugo y, a la vez, ese clima y esa neblina que la envuelven.

Nosferatu: A finales de los ochenta haces una serie de películas dentro de lo que en aquellos años en el cine argentino se dio mucho, que fueron las coproducciones. En 1986, por ejemplo, la franco-argentina **Expreso a la emboscada/Les longs manteaux**, de Gilles Béhat; en 1987, **La extraña/The Stranger**, de Aristarain; en 1988, la argentino-francesa-alemana **La amiga**, de Jeanine Meerapfel; y en 1990, la franco-suizo-argentina **Guerreros y cautivas**, de Edgardo Cozarinsky. Se percibe un cierto paralelismo entre aquella época, en la que había una cierta crisis en el cine argentino a nivel económico, y la situación actual, en la que, como nos decía Aristarain, en Argentina no se puede dirigir si no es mediante coproducciones.

Federico Luppi: La diferencia es que en ese momento, dentro de la permanente crisis industrial del cine argentino, todavía había entusiasmo, los estudios estaban vivos y la gente iba a filmar a Argentina. Estaba descubriéndose la capacidad de ofrecer paisajes y posibilidades plásticas. Pero, como decís, las repeticiones son

La vieja música

francamente calcadas. Con más o menos colores, se da lo mismo hoy. Un país que siempre está en crisis. Creo que lo que pasa es que el cine, desde el punto de vista de una industria necesitada de ser protegida y desarrollada como algo vendible y exportable, nunca ha estado entre las preocupaciones de los sucesivos gobiernos. Nunca se visualizó el cine como una fuente de recursos y de identidad.

Nosferatu: ¿De esas películas hay alguna que recuerdes especialmente?

Federico Luppi: Lo que recuerdo es que fue una experiencia interesante. Por ejemplo, en la película de Béhat filmamos bastante en Argentina. Después hicimos otra con otro grupo de franceses, dirigida por Georges Campana, que se llamó **Moi, Antoine de Toumens, roi de Patagonie** (1990), que estaba basada en un hecho real. La de Cozarinsky partía de un empuje personal y se filmó como se pudo, pero no tuvo demasiada repercusión. Era un momento en que el cine intentaba mantenerse en base a cualquier pequeña brasa que le diera un poco de calor.

Nosferatu: En **La amiga** trabajas con dos actrices míticas como son Liv Ullman y Cipe Lincovsky.

Federico Luppi: Jeanine Meerapfel hacía mucho tiempo que vivía en Alemania, la que ella llamaba la tierra de sus mayores, y vino con la idea de filmar esta película, porque le había impresionado mucho el tema de la dictadura argentina y los desaparecidos. Luego está el personaje de la madre, Liv Ullman, a la que le desaparece un hijo y se convierte en algo así como una abanderada. La película no es un gran film, pero está bien filmada. Tiene momentos buenos y momentos de comerte la nada, la repetición del cliché. Tiene, eso sí, el valor del testimonio en ese momento.

Nosferatu: ¿Hay alguna diferencia para ti como actor entre trabajar con una mujer o con un hombre? Lo has hecho con Jeanine Meerapfel y Manane Rodríguez. ¿Te parece que aportan algo distinto las mujeres cuando te dirigen? ¿Estableces un juego de seducción con las directoras, distinto al juego que se puede establecer con un hombre?

Federico Luppi: No, pero no lo tomes como la afirmación de un actor. En general, frente al comienzo de una película uno está básicamente inseguro. Le pasa a mucha gente. Lo que te domina en los días previos es la inseguridad. ¿Dónde me encuentro, qué va a pasar, cuál va a ser el sentido, va a estar presente el maldito combo? Y después, la relación. Una cosa es leerte el libro (12) y otra es estar in situ, con la cámara. No he trabajado mucho con mujeres. Con las que he trabajado, las que habéis citado, han tenido la autoridad y la capacidad suficientes, más allá del éxito de la película o de su factura, de no (voy a cometer una contradicción supermachista, pero bueno) ser mujer en el sentido femenino convencional. Han sido resolutivas con sus puntos de vista, con sus rigores. No, no me ha pasado eso.

Nosferatu: Hemos leído que no discutes mucho con los directores.

Federico Luppi: Nada, no creo en eso.

Nosferatu: ¿Ni siquiera en la fase previa de preparación?

Federico Luppi: Durante la preparación hablamos hasta por los codos. El mundo del espectáculo es público. Un ensayo de teatro, cine o televisión, es precisamente para esto. Concluido el debate ideológico, crítico, literario, caracterológico, lo que quieras, no puedes convertir el set en un parlamento permanente. Eso quedará para la gente de Hollywood, si lo hace, que no lo sé. Es muy peligroso. O trabajas con el director o no trabajas. Si aceptas que sí y después te equivocas, te la aguantas, porque, si no, aparece una cuestión muy antipática. Si frente a una secuencia que no te gusta cómo está planificada planteas una discusión y la ganas, descalificas al director y planteas un mundo casi anárquico en el que todo el mundo piensa que puede hacer lo mismo. La película y la relación con el director deben aceptarse muy seriamente. Una vez que hay acuerdos previos mínimos, ya está. En la última película de Aristarain se habla mucho. Es superdiscursiva en todos los aspectos, y tenía que aprenderme los diálogos de memoria. A veces le comentaba a Adolfo si esto o aquello estaba bien o no. Terminado ese periodo, se acabó.

Nosferatu: Un poco ligado a eso, ¿te gusta improvisar?

"O trabajas con el director o no trabajas. Si aceptas que sí y después te equivocas, te la aguantas."

Federico Luppi: Me gusta, pero no es muy común en los directores y, en general, en el cine. La improvisación tiene un serio peligro también, que es convertirla en un fin en sí misma. ¿Para qué sirve improvisar? Si un texto resulta farragoso, a veces se puede ablandar y crear un carril conectivo más laxo. Aristarain no te deja cambiar ni una coma, aunque lo degüelles. Nada ni nadie, no importa quién sea. Improvisar en algunos momentos es interesante, puede servir para algún pasaje, en conversaciones de transición en las que no hay texto. Fue un invento que, en el mundo cinematográfico, apareció después de Strasberg. No es que él lo aconsejara, sino que improvisaba en sus talleres para que la gente se soltara, pero muchos actores convirtieron eso en un fin en sí mismo. Entonces aparecen conversaciones triviales.

Nosferatu: En una entrevista decía Fernán-Gómez que la primera vez que un director le dijo en un rodaje aquello de *"ahora vais hacia allá los dos juntos y decís cualquier cosa, una cosa banal"*, él contestó: *"No. Usted es el director, yo el actor y usted me tendrá que decir lo que tengo que decir. Si no me dice usted nada, yo voy callado hasta allá"*.

Federico Luppi: Totalmente de acuerdo. Sin diálogo, un actor siente que está desamparado y descuidado. El mejor actor del mundo necesita que lo dirijan. Tengo una entrevista guardada, que para mí es oro en polvo, a Ben Kingsley. Le preguntan cuál es el momento más temido en cine, y él contesta: *"Cuando el director me dice:* 'Ben, la escena es tuya'. *¡Cómo que la escena es mía! Yo estoy acá en la ventana y la iluminadora me dice:* 'Por favor Ben, gira la cara un poco para allí para que te dé la lámpara. No demasiado, sólo un poco'. *El microfonista me dice:* 'Si levantas un poco el mentón, te cojo mejor'. *Me dice el cameraman:* 'Por favor, carga sobre el pie derecho para que me dejes ángulo para ver la parte por donde entra ella'. *El cable me pasa por encima de la cabeza. ¡Y el director me dice que la escena es mía! Yo soy un pedazo de metal. Usted me funde y échelo en el molde que quiera"*.

Nosferatu: ¿Necesitas saber mucho del personaje, crearte una especie de biografía previa?

Federico Luppi: En una época creía ardientemente en eso. Lo que ocurre es que hay información del personaje que está en el texto. Alguien me dice: *"Voy a filmar* Noche de Epifanía *(13), de Shakespeare"*. ¿Qué *Noche de Epifanía*, la de Shakespeare o la tuya? Porque ilustrar con imágenes un texto, sin buscar qué significa tu *Noche de Epifanía*, no me sirve. Muéstrame tu divorcio, tu amor, tu dolor, tu pena, tu puñalada, tu desgarro. Muéstrame tu crimen, no el crimen que vas a ilustrar. A mí no me sirve. Investigar la historia del personaje: quiénes eran sus padres, si eran pobres o no, está bien. No digo que no se deba hacer. Digo, ¿es que esto me está indicando por qué acaba de romper una vidriera de un supermercado para robarse un pavo para la Navidad? El personaje no es un ladrón, es un tipo que hace siete meses que está en el paro, le han dejado de pagar hace quince días y no tiene qué llevar para las fiestas en su casa. Es un acto que rebaja tu condición humana. No me sirve mucho la historia de los padres y los abuelos ahí, en ese momento. Me importa cómo me sentiría yo en ese lugar. No quiero parecer un facilista, por el amor de Dios. Son cosas técnicas con las que mucha gente no estará de acuerdo. Pero, cuidado con solemnizar con una sobreinformación esos comportamientos que son nada más que temas de observación, de estar un poquitín con la antena desplegada.

Nosferatu: Una pregunta un poco más personal. Orson Welles, que admiraba por encima de todos los actores shakespearianos a John Gielgud, del que decía que era el mejor que había visto en su vida, lo utilizó una vez en **Campanadas a medianoche** (*Chimes at Midnight*, 1965), pero jamás rodó un solo plano con él, porque era tal el terror que tenía de compararse con ese otro que no fue capaz jamás de ponerse a su lado. ¿A ti te pasó alguna vez con algún colega algo así?

Federico Luppi: No, pero no por valentía profesional ni por capacidad competitiva, ni mucho menos. Lo que ocurre es que con un gran actor o un actor mítico yo me siento protegido. De todas maneras, un gran actor es imposible que no se note que lo es. Si tú vas a competir con un grande, lo más probable es que se trasluzca que estás haciendo un esfuerzo inútil. En cambio, si sirves la situación y te conectas con él, probablemente pase algo hermoso y, si no, es esfuerzo inútil. Es que no tiene sentido. Un actor dice su papel y tú te pones frente a él para darle la réplica. Hay actores que se van a su *movil-home* y viene el asistente para sustituirles. ¡Qué infamia! Es una puñalada por la espalda. No se puede sustituir eso de mirarme a mí a los ojos y escuchar mi voz, y escuchar mi réplica y saber que yo estoy con él. Es como el abecé fraternal primitivo en el mundo actoral. No puedo entender eso.

Nosferatu: Vamos a hablar de Aristarain, porque ya es hora. ¿Cuándo le conociste?

Federico Luppi: Le conocí haciendo **Una mujer**, de Stagnaro, de la que él era el ayudante de dirección. Yo había hecho un buen trabajo en esa película. La película no era una maravilla, pero estaba bien. Recuerdo que, unos días más tarde, hubo una confusión en una cita y le llamé por teléfono para aclararla. Y lo perdí de vista. Nunca más lo vi. Creo que al poco tiempo se vino a España. Volvió y comenzó con **La parte del león** (1978). Más adelante me llamó para **Tiempo de revancha** (1981). Me pareció un libro espectacular.

Nosferatu: Ahí empezó el tira y afloja con la censura.

Federico Luppi: Lo que pasa es que la película se filma en los últimos días del general Brignone como presidente de la República. Me gustaría decir una cosa que me parece muy interesante. La censura es un acto horripilante, pero si uno está más o menos atento es interesante. La censura te recrea una concepción interna de lo real donde vas contemplando las negatividades. *"Aquí me van a pegar, entonces tengo que hacer esto otro"*. No importaba demasiado que estuviese prohibida o no. Todos sabíamos que los días del régimen estaban contados, y ¿qué más nos podía pasar? Después recuerdo que le dijeron unos censores oficiales que iban a cortar la película, y él contestó: *"Bueno, entonces yo mañana daré una rueda de prensa, a la que van a venir cincuenta corresponsales extranjeros y digo lo que ha pasado"*. Un periodista, él se

acuerda del nombre, dijo: *"Esta censura argentina, que es tan despierta y aguda para evitar el mosquito presente en un escote, dejó pasar el elefante de la ideología"*.

Nosferatu: ¿Qué supone para un actor ser considerado como el álter ego de un director? ¿Es una carga pesada o no?

Federico Luppi: No para mí. No tengo ningún problema con eso. El asunto es mucho más simple. Aristarain nunca escribió un personaje para mí. Él pudo ser un escritor y haber elegido el oficio de escribir y hacer de eso una suerte de andadura en su vida. Él escribe. Y después le pasa como a muchos directores en el mundo, que se van haciendo como jefes de una pequeña banda. Usan siempre el mismo cameraman, el mismo iluminador, el mismo director de arte, si es para Federico el papel se lo dan a Federico y, si no... No es un tema que a él le plantee dificultades electivas. No es su carácter, por otra parte. Más aún, en la filmación -y llevo con él siete películas-, tengo exactamente la misma importancia que la silla en la que se sienta. Casi ni hablamos. A mí no es que me disguste hablar, al contrario, pero cuando estás con él se habla muy poco. Además, cuando hace discursos públicos es bastante torpe. Cuando hablamos específicamente del libro escucha mucho, pero no te dice nada y después hace lo que se le canta. A veces tiene en cuenta tu opinión y reforma algo por una cuestión de que cuatro o cinco miradas ajenas te dan una visión más completa, pero no tiene absolutamente ningún tipo de "pegoteo" con ningún concepto previo. Lo que él pone en **Lugares comunes** (2002), lo repite a menudo; él dice: *"Hay que dejarse de joder con las supersticiones. Estamos llenos de supersticiones intelectuales, afectivas, emocionales y de las otras"*. Yo creo que, en ese sentido, es absolutamente independiente.

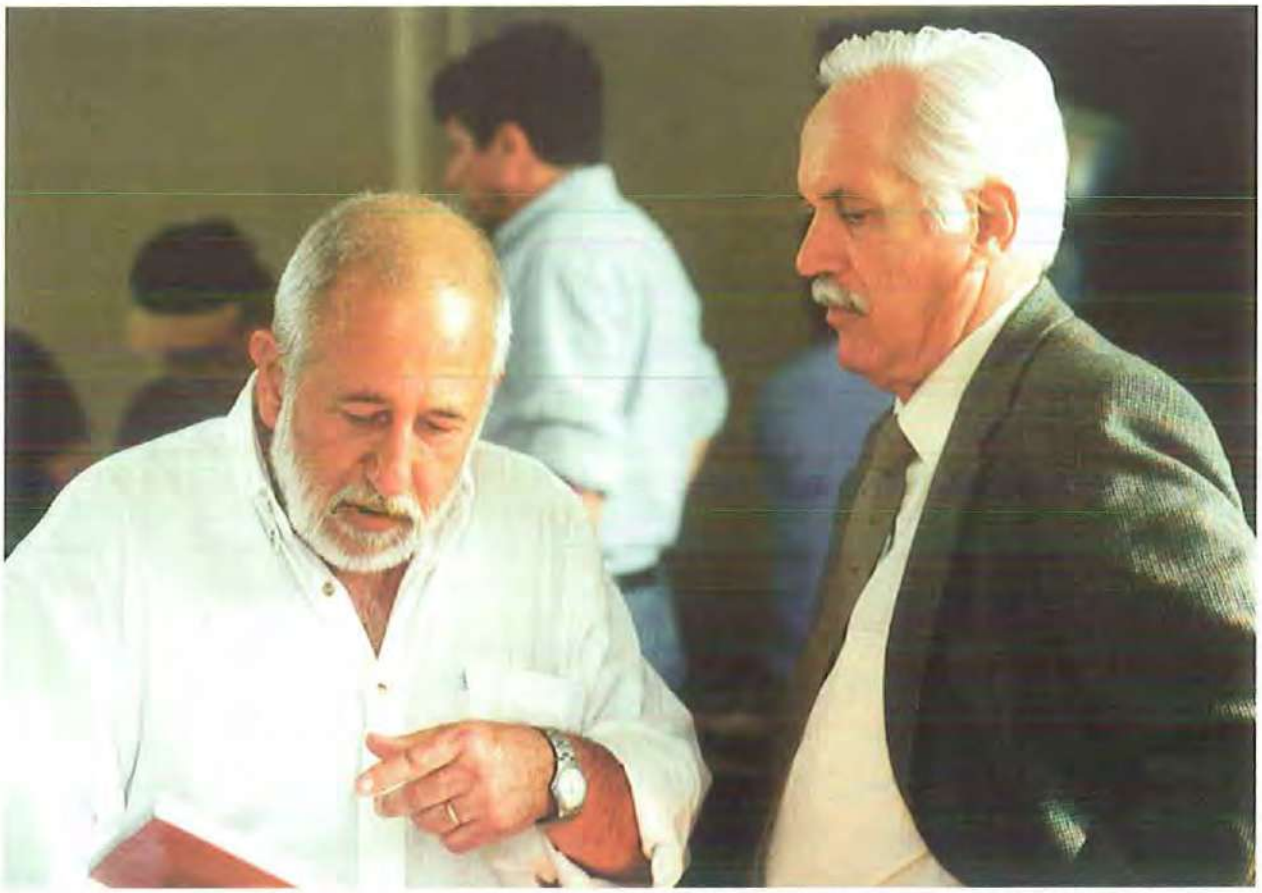
Nosferatu: Pero sí que te identificas con su cine.

"Más aún, en la filmación -y llevo con él [Aristarain] siete películas-, tengo exactamente la misma importancia que la silla en la que se sienta."

Federico Luppi: Me identifico porque, cuando él habla de una situación, no yo, cualquier actor le entiende en dos segundos.

Nosferatu: No se queda en el combo.

Federico Luppi: No, en absoluto. Por suerte, en ese sentido compartimos la misma opinión. Pocas veces mira por el ojo de la cámara. Porque hay una cosa que dice, que es razonable: ¿para qué tienes al director de fotografía, para qué tienes un cameraman estupendo?



Adolfo Aristarain y Federico Luppi durante el rodaje de **Lugares comunes**

Nosferatu: Con **Tiempo de revancha**, para ir con un poco de orden, ganaste el premio al mejor actor de la Asociación de Periodistas Cinematográficos. No sabemos si fue tu primer galardón importante o no.

Federico Luppi: (*Pone cara de no estar seguro)* Lo que pasa es que esa película fue luego a muchas partes. Fue a Chicago y a otros muchos lugares.

Nosferatu: En general, ¿qué piensas de los premios? ¿Te estimulan, te sirven, te olvidas de ellos, te sientes íntimamente complacido?

Federico Luppi: Lo que me pasa a mí con los premios es que me califican ante la mirada de los otros. Lo cual no sé si es verdad o no. Lo he dicho otras veces: ¿por qué no dan el premio al mejor trabajo, y no al mejor actor? El mejor actor suena como una generalidad superinfantil. Hasta diciembre soy el mejor actor y después de diciembre soy un asco. ¿Por qué? Después me tocó estar en los festivales, y los festivales están formados por jurados, que son personas cada una con su opinión, con su mundo. No siempre el premio que recibes es por tu mejor trabajo, y no siempre que te lo niegan es justo.

Nosferatu: Pero es cierto lo que dices de que te coloca ante la mirada de los otros. No es lo mismo haber ganado el premio en San Sebastián por **Martín (Hache)** o no.

Federico Luppi: Claro; pero, fijaos, cuando me dan el premio de San Sebastián por **Martín (Hache)** yo estaba allá, en Buenos Aires, y todos estaban acá, en San Sebastián. Entonces se sucedieron la televisión, los reportajes, el teléfono. Todo era para mí. Durante tres o cuatro días fui el papa. Después se termina eso, de pronto. Es así.

Nosferatu: Vista ahora, **Tiempo de revancha**, la primera película de Aristarain que se estrena comercialmente en España y que impacta muchísimo, uno se pregunta cómo pudo pasar, a pesar de estar en los últimos tiempos de la censura, con la gran cantidad de referencias tan explícitas que contiene, como la del Ford Falcon, por ejemplo.

Federico Luppi: Hubo un forcejeo previo que era complicado, pero yo creo que el régimen estaba ya herido de muerte.

Nosferatu: ¿Tanto como para no dar una batalla?

Federico Luppi: No podían. El mundo entero estaba pendiente de la dictadura. Comenzaba a desnudarse el tema de la violencia. Había un desprestigio muy grande de las Fuerzas Armadas, había un cansancio de la prensa, inclusive hasta de los medios más proclives a la derecha. Había una suerte de sensación de que si querían seguir haciendo buenos negocios, había que cambiar el ángulo del manejo político. Aceptemos el pacto. Ésa es la inteligencia política.

Nosferatu: Una cosa de la que no hemos hablado. **Tiempo de revancha** tardó en arrancar porque seguías prohibido. Se mantenía sobre ti la prohibición de hacer cine y televisión, que duró cuatro o cinco años.

Federico Luppi: Seis años, desde el 76 hasta el 82. Durante todo ese tiempo sólo hice teatro, y me fue bien. Me salvó.

Nosferatu: ¿Qué obras hiciste?

Federico Luppi: Empezamos con una obra en el 74 que se llamó *El gran deschave*, que tuvo un éxito brutal. Vine a España, donde nos fue más o menos, volvimos a Buenos Aires y seguimos con ella. Y, al toque, con Brandoni, una obra que se llamó *Convivencia*, que también fue muy bien. Hicimos una gira en 1981, aunque tuvimos conflicto. No pudimos actuar en Córdoba, en Salta, en Tucumán, en varios lugares, pero nos fue bien.

Nosferatu: ¿Sólo dos obras en todos esos años?

Federico Luppi: Sí, sí. Pero *El gran deschave* fue para mí como un salvoconducto frente a todo, porque era buen dinero en ese momento.

Nosferatu: ¿Dirigías tú también?

Federico Luppi: No, dirigió Carlos Gandolfo. No tuve conciencia en ese momento. Estaba tan preocupado por el día a día que sólo después dije: ¡Dios mío!

Nosferatu: En **Últimos días de la víctima** (1982) interpretas el papel de un asesino profesional, pulcro. Tuvo menos éxito que **Tiempo de revancha**. Algunos vieron en eso un problema de cambio de arquetipo, ya que para el público no era tan fácil identificarse con tu personaje como había sido en **Tiempo de revancha.** ¿Te parece que fue así?

Federico Luppi: Es una explicación de las más probables. También es cierto que la película planteaba una cosa no fácil de enfrentar, que era la conciencia concreta y real de la aparición de la mano de obra desocupada. Es duro decirle a un espectador después de la dictadura, tres años más tarde, que ahora va a aparecer todo lo que usted no verá en su vida: el que torturó, el que mató, el que robó, el que denunció, el que raptó. La película habla de eso. Lo dice uno de los personajes: *"Ahora hay que trabajar de otra manera"*. Aparecieron los individuos que formaban parte de la legión del matonaje político, de los corruptores, de los que hacen negocios propios. Uno de esos personajes estuvo en España. Él era el auténtico Mendizábal. Un día dijo en un reportaje que la mejor herramienta para esto es la pistola del calibre 22, pequeña, fácil, liviana.

Nosferatu: Era un supuesto montonero, que terminó haciendo negocios con uno de los tipos a los cuales él había raptado.

Federico Luppi: No, no. Ése es otro. Éste era un peso pesado de los servicios secretos. Pero lo que acabas de mencionar representa la parábola de lo que estamos hablando. Ese individuo, peronista, de izquierda, fundador de Montoneros, termina siendo guardaespaldas y asesor de seguridad de un individuo al que él había raptado siendo jefe de Montoneros. Ésa es la degradación política. Después, este individuo se casó en Punta del Este con una mujer de alcurnia, con un boato a lo Donald Trump.

Nosferatu: ¿Qué piensas de la supuesta misoginia de Aristarain? En esta película se habla de que las mujeres siempre traen problemas, como en **Tiempo de revancha**, y en todas sus películas posteriores.

Federico Luppi: Ahí aparecen dos cosas, una de la que podemos hablar, porque tenemos los datos, y la otra, que es el mundo interior de Aristarain, que aparecerá un día en sus memorias. Puedes estar de acuerdo o no con lo que él plantea, pero es honesto en el sentido de que, si te fijas correctamente, en **Tiempo de revancha**, por ejemplo, el personaje de la mujer es mucho más realista. La especie de paranoia asustante del marido no tiene que ver con la vida, tiene que ver con una obsesión que la deja fuera, que la excluye. La razonable, en todo caso, afectivamente, es ella. El que la excluye es él, por una cuestión de egoísmo. En **Últimos días de la víctima** es cierto que él entra como un caballo en la seducción de esta mujer. En todo caso, revela un poder del cual él carece. ¿Cómo un tipo tan sabio y tan cojonudo en tantas cosas, y esto me parece que es lo realmente interesante, muere, como todos, por la boca del afecto? Un poco de ternura y Mendizábal se desarma.

Nosferatu: Y algo más, incluso. Él en muchos momentos dice que es un profesional, que es una pistola lista para quien la pueda pa-

Últimos días de la víctima

gar. Pero en algún momento de la película viene a insinuar que aquéllos a los que normalmente tiene que matar es por algo. Sin embargo, no sólo está la seducción, sino también el momento en que se da cuenta de que algo no funciona en su nueva víctima, que quizás no sea tan "matable". Se confunden las dos cosas para que él se disuelva como un azucarillo.

Federico Luppi: Si decimos la verdad, en el cine de Aristarain los personajes no son blanco o negro. Son duros o blandos, pero tienen muchas contradicciones profundas, lo que les lleva a la muerte o a la virtud.

Nosferatu: Sí, pero con más propiedad y con mucha frecuencia a la muerte.

Federico Luppi: Yo creo que su mundo es un mundo de valores muy fundados, los buenos y los malos, un poco fatalista, donde todo es un poco inútil.

Nosferatu: Inútil, pero hay que hacerlo.

Federico Luppi: Claro. Insisto con Sartre, porque lo uno mucho a este tipo de temas. Uno es responsable de lo bueno y de lo malo. No hay fatalismo. Me acuerdo de las críticas que despertó, y había discusiones todos los días, cuando el padre de **Un lugar en el mundo** (1991) quema la cosecha de la cooperativa. Se ha convertido en una especie de vertebral discusión ideológica. Aristarain decía: *"¿Por qué no aceptar que un individuo, teniendo convicciones, también tenga momentos de emoción y de ganas de mandar todo al carajo? ¿Porque no se debe, porque no es políticamente correcto? ¿O dramáticamente eso puede ocurrir? Si puede ocurrir, hagámoslo".*

Nosferatu: Lo que pasa es que la credibilidad de la película se juega en esa secuencia a cara o cruz.

Federico Luppi: Creo que sí, y creo que esa contradicción es aquello que muchas veces nosotros decimos, en términos más generales: *"¡Qué reviente de una vez para ver si surge una cosa nueva!"*. Gente que esos días criticaba esa secuencia me dice ahora: *"Bueno, si nos hundimos del todo, a lo mejor por ahí saldrá algo bueno"*. A veces la experiencia te hace notar que el juego es éste, y que ahora no hay más remedio que salir. Ideologizar en función de los valores corrientes, lo que ahora se llama políticamente correcto, me parece que no es un buen camino. Aristarain crea al individuo íntegro que, además, muestra un momento de debilidad, de irracionalidad o de prepotencia. Esto es lo que este hombre dice. Escúchenlo.

Nosferatu: ¿Tú te sientes cerca de un personaje así, aunque su opción vital sea distinta que la tuya? Dominici se vuelve hacia un lugar que no tiene nada que ver con él ni con su capacitación, mientras tú te vienes para acá.

Federico Luppi: Lo que pasa es que Dominici, en el caso de **Un lugar en el mundo**, también es, de verdad, la aceptación de la derrota para poder seguir. Yo le decía el otro día a un amigo periodista: *"Yo no soy un fracasado, soy un derrotado"*. A mí me ga-

Un lugar en el mundo

naron. Cada vez que voté, me traicionaron, la gente a la que seguí me traicionó, sus intereses fueron diferentes de los míos, me robaron con el "corralito", me quebraron la vida. Está bien, soy un derrotado. Dominici aceptó la derrota con su mujer. El mundo urbano de la guerrilla le fue absolutamente adverso. Salvan la vida buscando un horizonte diferente y van a hacer algo en lo cual todavía creen. Diríamos, para parodiar un poco la película misma, que es la última frontera.

Nosferatu: Por cierto, ahora que sale el tema de la guerrilla, ¿qué juicio político e histórico haces de la guerrilla latinoamericana?

Federico Luppi: Es un camino al fracaso.

Nosferatu: ¿Te lo parecía antes?

Federico Luppi: No. La guerrilla argentina, la experiencia de Cuba, lo del Che en Bolivia, la guerrilla chilena, los tupamaros en Uruguay. No hay ninguna fuerza en el mundo que pueda cambiar una situación política si detrás no está (ahora caemos en los lugares comunes) el pueblo, la masa o el conjunto organizado. El viejo Mao, que era un sabihondo, decía, hace de esto cincuenta años: *"Hasta que el último tonto del pueblo no esté convencido, no hay cambio"*. Hoy, si yo salgo a la esquina y lanzo una perorata contra la injusticia de cualquier compañía, y no tengo detrás a la gente convencida para que me acompañe, pues seré un petardista. La guerrilla fue esto, es decir, individuos munidos de buenas intenciones, cultos, corajudos, conceptualmente sabios en el sentido de que habían leído todo, desde Regis Debray, pasando por Marx, Lenin, Cioran, lo que quieras. Pero con una concepción del cambio desde la óptica del que sabe para el que no sabe.

Nosferatu: Una suerte de despotismo ilustrado de izquierdas.

Federico Luppi: Dirigencia política basada en mi omnisciencia, frente a un pueblo que había que desasnar, pero que no estaba detrás de mí. Un hermoso coraje individual, pero sin capacidad política de cambio real.

Nosferatu: ¿Cómo te defiendes del escepticismo que inevitablemente surge cuando piensas que, para que cambie todo, tiene que tomar conciencia, por decirlo de una forma tópica, la mayoría de la gente? ¿Cómo se defiende uno de eso? ¿Quizás con la famosa frase de que, aunque la libertad no se vaya a conseguir nunca, hay que actuar como si alguna vez fuese posible conseguirla?

Federico Luppi: Me parece que no tenemos que defendernos de eso. Yo no intentaría abordar el tema desde la defensa. Defenderme contra eso, no. Pero si me dicen que haga un balance de la guerrilla, para nombrar una cosa dramáticamente terrible, recuerdo que el Che dice en su diario, hablando del entorno: *"Campesinos en cuyos ojos se veía que poseían la desconfianza y la inmovilidad de siglos"*. Al Che lo han vendido por un cerdo. El trabajo político es muy diferente al de las eclosiones guerrilleras, salvo, esto sí, que sean las famosas guerras nacionales, porque entonces surgiría algo parecido a lo que pasó con la Gran Bretaña de los bombardeos alemanes o Vietnam, primero ante los franceses y después contra los americanos, o determinados frentes de liberación, como surgió en cierto momento en Nicaragua. Eso no lo podía hacer la guerrilla. Básicamente faltó el programa político, la ideología de identidad y un proyecto común. Un proyecto comunitario que no fuese solamente la tan azarosa y poco definida toma del poder. En el Mayo francés había gente que dijo: *"Tomemos el poder, hay que abastecer las ciudades de fruta, de petróleo, de gas, de tranvías, de trenes, de carbón, de alimentos, de carne, abrir las escuelas, fabricar papel, tener lapiceras"*. ¿Quién hace todo eso? ¿Los estudiantes del Mayo francés? ¿Dónde estaba el andamiaje político que refrendaba esa explosión? Es donde la burguesía descansa tranquila. Ellos saben.

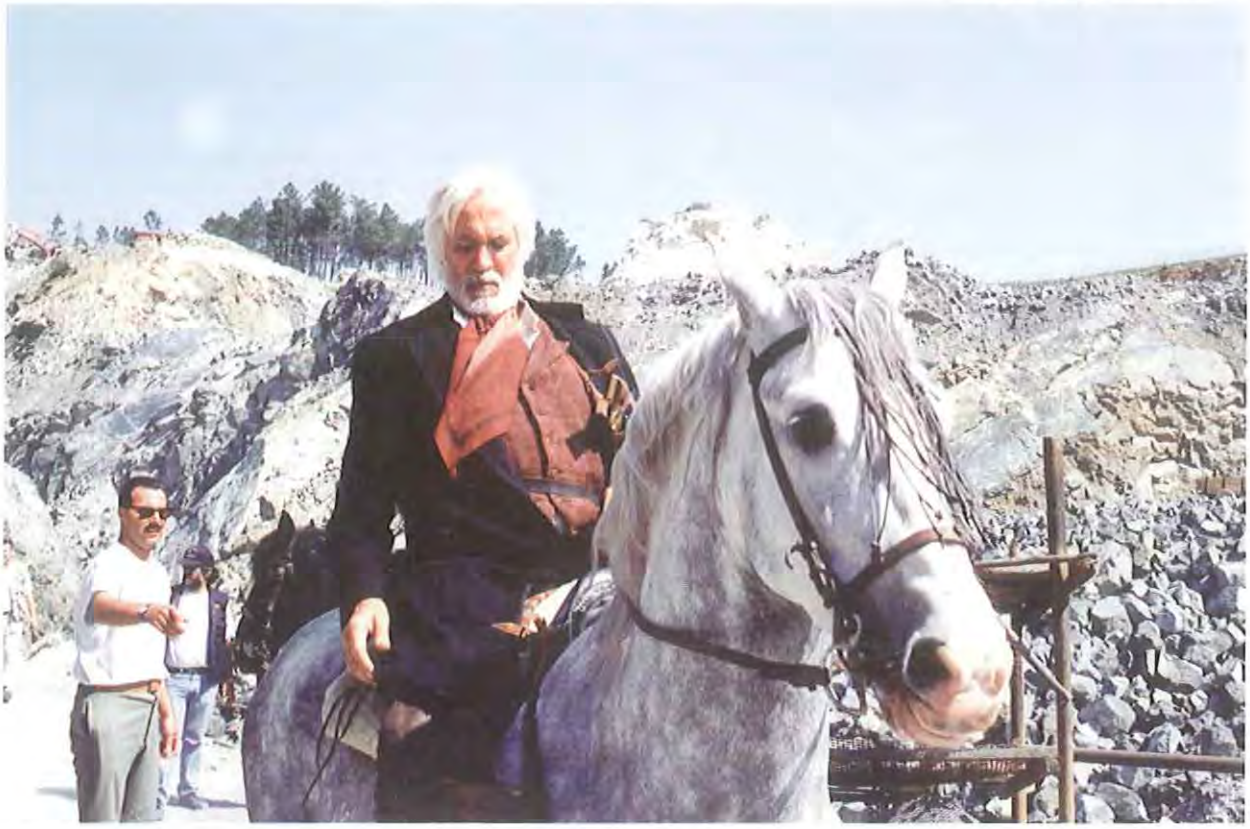
"La guerrilla fue esto, es decir, individuos munidos de buenas intenciones, cultos, corajudos, conceptualmente sabios en el sentido de que habían leído todo. Pero con una concepción del cambio desde la óptica del que sabe para el que no sabe."

Nosferatu: Pasolini decía que, en el fondo, los hijos del pueblo estaban al otro lado de las barricadas, porque estaban sirviendo a la burguesía.

Federico Luppi: Exactamente.

Nosferatu: Un personaje como el de **La ley de la frontera** (1995) supongo que habrá sido casi un juego al lado de tanta enjundia como el Dominici de **Un lugar en el mundo** o el Martín de **Martín (Hache)**.

Federico Luppi: Lo que lamenté es que no anduvo la película. Nunca sé por qué. Lo mejor que recuerdo es haber conocido bastante a fondo Galicia. Había conocido Lugo, trabajando con Mario Camus, y entonces Orense, que es una provincia preciosa, porque



rodamos entre Orense y el norte de Portugal. Y después, la gente. El gallego tiene la condición de que presta atención. Oye bien, le gusta estar en el bar conversando. Tiene muy buenos poetas.

Nosferatu: Si es cierto todo lo que se cuenta, el de **Martín (Hache)** fue un rodaje complicado para los actores en general.

Federico Luppi: Está bien que uno sea actor, pero no tienes que estar todo el día revolviéndote las tripas, helándote, buscando. Es duro tener que hablar de la vida, de las drogas, de los hijos, del tema del desafecto, del desarraigo, de esa condición de categoría política de ser siempre un *outsider*. No es tan fácil, por más que después parezca que está bien, que lo hiciste bien y que es gratificante. Por eso se rodó cronológicamente la película.

Nosferatu: ¿Puede desequilibrar realmente?

Federico Luppi: Lo desmiento y discuto rotundamente. Cualquier actor del mundo que me diga que quedó tocado por un personaje está inventando una chapuza. No es verdad eso. Si tú estás enfermo, estás enfermo. Eso de que *"no pude dejar* Hamlet. *Veo a mi madre y..."*.

Nosferatu: Pero el propio Aristarain decía que Cecilia Roth tuvo el falso amago de sentir que tenía un tumor.

Federico Luppi: Pueden ocurrir muchas cosas, no sólo en el mundo de la ficción. A ti, como periodista, te mandan a cubrir la matanza de Kenia y estás ahí viendo lo que pasa, y por supuesto que te afecta, pero no sales con una fobia criminal contra los concursos de belleza. A eso me refiero. Es fantasía. Te afecta el hecho de que hay un esfuerzo natural, porque temas tan complicados tú quieres que sean verdad. Quieres estar de verdad bien.

Nosferatu: ¿No crees que tu personaje sale demasiado bien librado? Otra vez volvemos al tema de las mujeres. No hay sanción para el personaje de Martín, más allá de la pérdida del ser amado, cuando el que realmente se pierde es el ser amado. Quien realmente lo pasa mal es quien se va. En este caso el personaje de Cecilia. ¿No te parece que es un personaje que sale a flote e incluso se le permite una salida airosa y heroica en la común aceptación de la gente? Acaba como el tipo que se sacrifica y no hace la película porque su amigo no está en ella, que acepta la marcha de su hijo, aunque en el fondo no cuesta mucho intuir que, pasados unos años vuelva a reencontrarse con él en una situación mucho más cómoda.

Federico Luppi: La pregunta de rigor es ésta: ¿por qué tiene que salir mal librado?

Nosferatu: Porque, de alguna manera, está precipitando una muerte.

Federico Luppi: Está bien, pero estamos haciendo una sanción moral, no dramática. Si hacemos una especie de esquema dramático-ético, Macbeth es un hijo de puta. ¿Y a mí qué me interesa eso? Conmueve desde hace casi quinientos años ya. Es el tirano

moderno. Suponiendo que Martín salga tan bien parado, porque pierde una película, el hijo se le va (aunque digáis que puede que con los años lo reencuentre), pierde a su mujer...

Nosferatu: Pero los hijos se van siempre.

Federico Luppi: Pero no es que se le va porque dice: *"Papá, me gustaría estar contigo, pero quiero hacer mi vida"*. Se le va por las hondas razones que él no puede enfrentar. Se va porque los techos son diferentes, porque nadie silba, porque el olor es otro, porque su gente está en Buenos Aires. Me recuerda la vieja discusión durante muchos años en el mundo de la izquierda acerca del personaje positivo o no positivo. De ahí al mensaje había solamente un paso. Lo que tiene de terrible Martín (Hache), y estoy hablando como semiespectador, es como el mundo en que vivimos, el exilio laboral, la razón de mercado, el interés, el amiguismo, todo, se confabula, se complota para que tengas que someterte. Y terminamos siendo unos holandeses errantes que no tenemos país ni trabajo seguro. Los afectos no están seguros. Las mujeres que no sabemos amar bien un día te dicen adiós. Estoy diciendo lo que dijo Shakespeare hace tantos años. Decía el pobre Otelo en el momento de darse cuenta del crimen horrible: *"Hablen de mí como de un general honesto y un ciudadano valiente, que amó mucho, pero mal"*. Al viejo Brabancio, cuando van a la reunión de los dux en Venecia, le dicen: *"No te preocupes; es negro, pero es un negro valiente. Es un hombre que va a recuperar Chipre para nosotros y defiende los mares con su valentía. Además, tu hija le dio un poco de pie, no es que la sedujo. Es una gran persona, tómatelo con un poco de humor"*. Y el otro le contesta: *"Si es por reír, perdamos Chipre y riámonos, pero no me digan a mí que me ponga contento porque ningún corazón roto se arregla a través del oído"*. ¿Quién le arregla la vida a Martín? En la película, Martín Echenique está jodido, porque con esa experiencia de una muerte encima, ¿con qué mujer se mete él sin sentido de culpa? ¡Qué horrible temor a repetir la experiencia! La de él como tipo que, además, es lúcido. Más castigo que ése, yo no lo sé. Y no estoy defendiéndole. Hay una cosa ahí que creo que es revulsiva, y es que no deja una constancia terminal buena o mala.

Nosferatu: Respecto a **Lugares comunes**, tu personaje parece como un faro de sensatez en medio de la debacle de un país entero. ¿Asumes tú las certezas y las críticas de ese personaje?

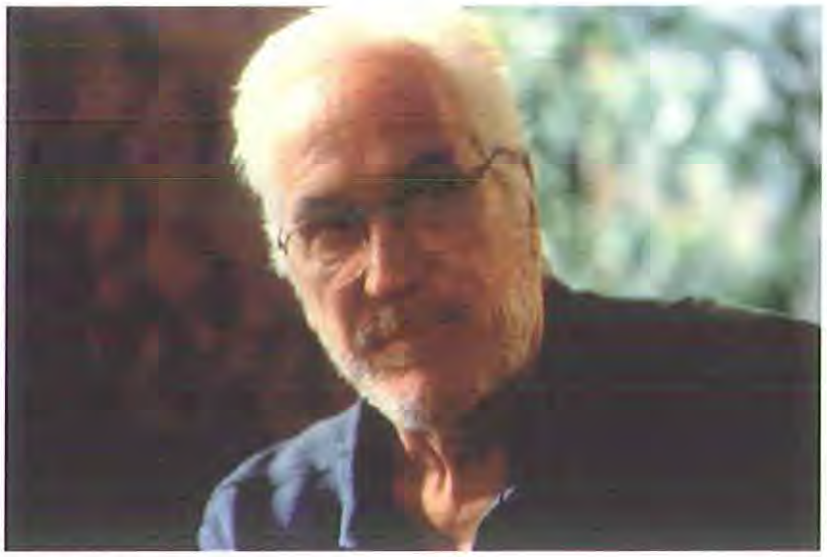
Federico Luppi: Esta vez más que en ninguna película. Por dos motivos. Primero, estoy más viejo. Y segundo, en términos de prospectiva, no de futurología, porque eso ya se me escapa, vi y sé todo lo que hay que saber del sistema. Eso te lo digo aunque parezca pedante, presuntuoso, omnisciente, torpe, "argentinoso", lo que quieras.

Nosferatu: ¿Te parece, por tanto, también necesario seguir reivindicando la cultura como uno de los pocos valores de libertad?

Federico Luppi: Diría que entre un individuo que aprende a pensar y que todavía tiene pasión por abrir las páginas de un libro o enterarse de qué pasó en Galicia ayer leyendo los periódicos, y un estulto, de esos imbéciles que dicen todo el día *"la felicidad, ah, ah, ah, ah"*, como Palito Ortega, ya sabéis cuál es mi elección. Me llama la atención todavía profundamente la rapidez con la que la insensibilidad gana el corazón del hombre del poder. Es impresionante la insensibilidad con la que aparece el individuo que puede disponer de la vida de los otros.

Nosferatu: ¿Y no te parece un poco terrible en términos históricos reivindicar 1789, como se hace en la película?

Federico Luppi: Con ese planteamiento del personaje de Robles, Aristarain ha lanzado un grito casi desesperado. Estoy magnificando la cosa para darte la dimensión de lo que quiero decir. Y por ese motivo coloca esa desesperación en la profunda infinidad del tema. Ese 1789 es una suerte de metáfora interna, sabiendo que eso no va a mover a nadie. Creo que él se ha dado el permiso de plantearlo en medio de esta debacle espantosa, que ya no es solamente la Argentina, sino que es todo el mundo. Nosotros tenemos al mundo entero esperando si un señor decide o no una guerra. No tengo palabras para



Martín (Hache)

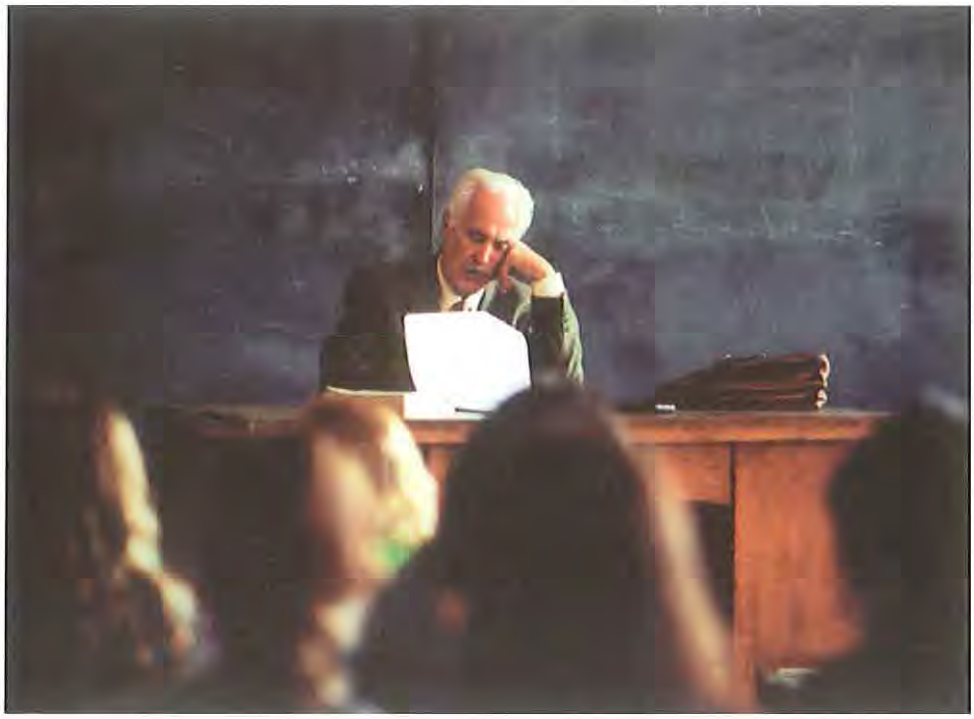
esto. Aquí estamos nosotros esperando en un bar y, mientras, el amigo George Bush, independientemente de lo que digan los inspectores, lo va a hacer igual.

Nosferatu: Es una situación inédita. Nunca una guerra dependió tanto de un solo hombre hasta este momento.

Federico Luppi: Entonces, ¿por qué 1789? Lo dice entre un poco dolido y semiadulto, porque, ¿no sería bueno pensar que alguna vez se pudo?

Nosferatu: Sí, pero ya fue, ya pasó.

Federico Luppi: Está bien, pero insisto. Si tú vas mañana a la ópera a ver a un cantante prohijado por Plácido Domingo y no te convencen demasiado ni su condición canora ni su actuación, pero hay un momento en que está genial, uno dice: *"Si pudo, es que lo tiene"*. Si alguna vez la humanidad tuvo los conceptos de la libertad, de la igualdad, de la fraternidad; si alguna vez esos conceptos surgieron desde un punto de vista puramente semántico, porque uno no inventa las cosas de la nada; si alguien dijo igualdad, libertad y fraternidad es porque hacían falta. Si alguna vez eso se expresó conceptualmente, es posible recuperarlo. Quiero darme el lujo, el gusto interno, afectivo y espiritual, de hacer que un campo funcione bien sin ser un explotador. Bueno, fracaso, pero la batalla realmente perdida es la que no se intenta.



"Aquí estamos nosotros esperando en un bar y, mientras, el amigo George Bush, independientemente de lo que digan los inspectores, lo va a hacer igual."

Nosferatu: Aristarain ha dicho muchas veces que para él la colocación de la cámara está siempre en función del actor. Quizás por ello, en España, algunos críticos tildaron tanto **Martín (Hache)** como **Lugares comunes** de teatro filmado, de exceso de diálogo y de una puesta en escena un tanto funcional, una acusación menor porque las críticas de ambas han sido muy buenas.

Federico Luppi: Eso me lo han dicho varias personas. Admito que **Lugares comunes** es un pelín discursiva. Ahora, yo no sé lo que es el teatro filmado. Es curioso que digan eso, porque cuando te llaman a hacer una especie de ensayo hacemos un teatrito y después filmamos. Me parece una definición un poco facilista. Tendría que ver más con esa definición un poco académica de "música de cámara" en música. Si es buena o es mala, ahí está la discusión. No sé cómo se definiría eso desde el punto de vista de un hecho expresivo. Me recuerda un poco aquella vieja historia de si la poesía debe ser rimada o no.

Nosferatu: Volviendo a **Lugares comunes**, ¿puedes imaginarte la continuación de la vida de los dos personajes que quedan, la mujer y el hijo, años después?

Federico Luppi: Sí. En el caso de Mercedes, la elección que hace es una elección profunda, en el sentido de que no hay equívocos. Pero es durísima. Me la puedo imaginar llevando adelante ese pequeño campo, uniéndose con otra gente. Curiosamente, la veo más realista que Robles y, en cierto sentido, mucho más vital. Más sabia al plantearse menos heroicidades de cambio y hacer una vida más realista. Yo creo que ella se va a humanizar mucho, en el sentido de que va a tener contacto con algo que en la película se ve muy a menudo, porque esta mujer al lado del profesor tenía la sabiduría de las mujeres, esa sabiduría que las hace tener los pies más pegados a la tierra, pero también estaba despegada de los grandes conflictos del universo de los que él podía hablar en sus clases.

Nosferatu: ¿Algo paralelo a la mujer de **Tiempo de revancha**?

"Me interesa mucho la política, demasiado para hacerme el sordo. No quiero."

Federico Luppi: Claro. Ella va a tener una condición que la hace ver de más lejos cuando le dice al hijo: *"No, no, yo me quedo acá"*. No para cumplir un mandato, me parece, ni para hacer una suerte de seguidismo, porque ella seguramente mira lo de 1789 con cierta bonhomía afectuosa, pero no más. Creo que va a vivir una vida, ya no urbana, rompiendo dependencias, incluso la del hijo.

Nosferatu: ¿Y el hijo?

Federico Luppi: Yo no sé por qué me pasó eso, pero con el hijo no veo gran capacidad de cambio. Creo que la muerte del padre produce en el hijo, en un cierto momento, un poco de liberación. No sé si puede haber grandes cambios. Puede ser que el hijo decida cambiar -aquí habla el espectador Federico, el Federico que está viviendo una vida como puede-, pero es muy difícil que alguien apure cierto estatus de buenos sueldos para dedicarse con algo de altura al incierto mundo literario.

Nosferatu: Hablando del Federico que vive como puede, utilizando la metáfora tan bonita del personaje de Juan Diego Botto en **Martín (Hache)**, que una de las razones que da para su vuelta a Buenos Aires es que aquí nadie silba, ¿notas en el poco tiempo que llevas desde que te has instalado en Madrid que aquí no silban? Lo digo metafóricamente. ¿Notas la diferencia de vida? ¿Echas aquello de menos?

Federico Luppi: Lo que noto mucho es que estoy respirando mejor, que estoy empezando a leer de nuevo, que recupero la apetencia por caminar por Madrid y voy mucho al cine. Me gusta mucho este barrio. A lo mejor la palabra es un poco grandilocuente, pero siento que en este momento de mi vida me estoy rehumanizando. Además, mi esposa es española, por lo que puedo tamizar las cosas desde dos puntos de vista. Me pasaba en Buenos Aires. Hay días en que me era imposible vivir y ella me decía: *"Pero, Federico, hay que separar el trigo de la paja"*. Es esa sensatez que las mujeres suelen tener, que no sé de dónde les viene. De verdad, no podía más. Estaba todo el día cabreado, mal, impotente, fastidiado, robado, quebrado. Sin respuesta política, además. Dije: o me enfermo o sigo intentando hacer algo. Hice el cambio. En lo anecdótico pasé de vivir en un apartamento de ciento treinta metros a uno de treinta y cinco. Tenía mi dinero ahorrado y me dejaron sin un centavo. Ahora estoy más feliz aquí en este dedal, que lo que pasaba en Buenos Aires, donde vivía todo el día atenazado por el odio y con ganas de salir a matar gente. El tema de interesarme por el día a día de España es porque en lo genérico no puedo dejar de estar involucrado. Me interesa mucho la política, demasiado para hacerme el sordo. No quiero. Por razones obvias, no puedo decir todo lo que pienso. Se podía decir: *"Éste ha venido a buscar un poco de espacio y me empieza a romper los cojones con su crítica"*. En este momento (no sé si después vendrá alguna especie de síndrome extraño) no quiero volver allá.

Nosferatu: ¿Pero a trabajar, sí?

Federico Luppi: Si me llaman para hacer una película, tal vez.

Nosferatu: ¿Estás plenamente integrado aquí?

Federico Luppi: Plenamente integrado, no. Eso no se hace en un día. No quiero mentir. Lo que sí sé es que tengo suficiente rabia dentro todavía para decirte redondamente que me siento expulsado. Lo dice el personaje de Robles. Yo me siento expulsado de Argentina, y como yo hay centenares de miles. Un día fuimos a la embajada española y parecía la embajada americana en Vietnam. Gente que se va de la Argentina no solamente por carencia material, sino porque dicen: *"No tengo sueños, no tengo proyectos, no sé qué país voy a tener"*. Anteayer me decía un muchacho vasco una cosa sensacional: *"Lo que hace quince o veinte años era digno de ser tenido en cuenta, en términos humanos y fraternos, hoy en día puede ser un baldón. No sé por qué pasado me van a matar, si porque fui honesto, reivindicador y luchador o porque ahora no lo soy"*. Lo pensé mucho tiempo: ¿cuánto tiempo llevo en la Argentina frustrándome permanentemente? Un país en el que he votado en toda mi vida seis veces para presidente de la República. Lo demás, fueron todo golpes militares. Ese país que, a través del sinvergüenza de Menem, saca una declaración en contra de la falta de derechos humanos en Cuba. Esta especie de destrozo del sentido común, esta especie de guerra permanente contra la racionalidad más elemental, ¿cuánto tiempo más? No tengo 22 años. Egoístamente, aunque sea un espejismo, quiero tener un contacto mínimo con un poco más de armonía y de racionalidad. Un poquito. Saber que el tema del *Prestige* o el de la mafia o el de los subsidios, se discuten a nivel europeo. Me diréis que hay muchos peros. Ya lo sé, pero se discute. El campesino de la autonomía andaluza no puede hacer lo que quiera con los subsidios, porque el francés le va a decir: *"Espera un momentito"*. Hay armado un mínimo de "tengámonos en cuenta". Después, ya sé que las cosas son en vertical. Tengo que empezar a trabajar en España, con

Descanso durante el rodaje de **El flechazo (Coup de foudre)**

los españoles. No tengo mi país detrás. Ahora me doy cuenta de que no lo tuve nunca. Ha sido un país donde, en general, me he encontrado con un crápula, un inepto, un ladrón o un represor. Es todo lo que he vivido en lo que se llama un país que tenía un proyecto. Nunca lo vi. El último que parecía distinto, con algún paralelismo entre él y Felipe González, fue Alfonsín. Duró poco.

"No tengo mi país detrás. Ahora me doy cuenta de que no lo tuve nunca. Ha sido un país donde, en general, me he encontrado con un crápula, un inepto, un ladrón o un represor. Es todo lo que he vivido en lo que se llama un país que tenía un proyecto. Nunca lo vi."

Nosferatu: El problema de Argentina es que todo es susceptible de ser más degradado. Onganía parecía el final de todo y fíjate lo que vino luego. Menem parecía el final de todo y, sin embargo, lo que vino después casi lo hace bueno. Es tan patético, ¡cuatro presidentes en dos semanas! Es un país inagotable en sus contradicciones.

Federico Luppi: Además de ser inagotable en su contradicción, demostró que es oxidable, rompible, hundible y saqueable, y esto no puede ser. La pena es lo de siempre, que los grandes desajustes los paga la gente. Cuando un ministro de economía de un país les dice a los científicos que le piden presupuestos para investigar: *"¡Váyanse a lavar los platos!"*, es como romper el criterio virgen del disparate. No puede un ministro decir eso. No puede un presidente decir: *"No supe, no quise o no pude"*. Hay cosas que yo las pienso ahora y digo: ¡qué horror! Estamos manejados por un hato de crápulas, en el sentido más potente de la palabra, frente a lo cual, ¿qué opongo? No tengo partido político, no soy dirigente político, no soy economista. Soy un actor, nada más. Tengo la posibilidad de que van a pasar mis palabras por la radio, ¿pero con lo que digo qué pasa? No estoy cambiando nada. Sé que es muy difícil, pero el otro día se lo decía a Aristarain: *"Nos han ganado"*. Nos han ganado los crápulas que se van a retirar dentro de unos meses enriquecidos hasta la médula con fortunas que parecen de emiratos árabes. Y no pasa nada, no veremos a un puto condenado por todo esto. No veremos ninguna sanción, ni colectiva ni nada, de esta gente. El gobernador de Mendoza, no recuerdo ahora su nombre, días atrás repartió un soborno de dos millones de dólares para que voten la reforma de la constitución provincial para ser reelegido nuevamente. Y no digo que esto no ocurra en todo el mundo, digo que me refugio en la ilusión de que en otras partes por un tiempo no sea así.

Nosferatu: Sí, porque además sólo tenemos una vida. Es terrible también que en los bancos extranjeros haya el equivalente a la deuda pública argentina, que no es moco de pavo. Un dinero que han sacado del país ocho señores.

Federico Luppi: Yo no quiero pecar tampoco de "pobrecito Federico", pero yo estaba trabajando en España hacía mucho tiempo, aunque no tengo residencia española. Mis pagos los hacía en los bancos argentinos. No les dije: *"Páguenme en Miami o en Lausana"*. Tampoco hablo de mí como si fuese un sabio, pero, ¿cómo voy a pensar, en qué calenturienta cabeza de este puto universo cabe que el banco me va a robar? Nunca.

Nosferatu: Son originales para la maldad...

Federico Luppi: Si yo tuviese un sistema jurídico que me amparara, diría: *"Éste me robó"*. Si yo robo a un banco, me mandan a la cárcel.

Nosferatu: Vamos a volver a tus películas. Retrocediendo de nuevo en el tiempo, en 1990 es la única vez que trabajas con Lombardi, en **El flechazo (Coup de foudre)**. Se trata de una película para televisión.

Federico Luppi: Fue producto de una propuesta muy interesante de la radiotelevisión francesa, que nombra como asesor literario, para que produzca ideas y guiones para televisión, a un interesante literato que se apellidaba Segal. A Segal se le ocurrió la buena idea de filmar en cada región del mundo con un director del lugar. Tenían que ser temas que durasen entre cuarenta y cuarenta y cinco minutos, que era un poco lo que se llama la medida artística de televisión. Hicimos esta película con un actor muy importante en Perú, Gustavo Bueno, y una chica a la que Lombardi había conocido en un festival de cine en Canadá, de origen búlgaro, educada en Italia, que había estudiado ballet en Francia y que vivía en París intentando aprender inglés. Una interesante actriz, muy atractiva, que se llamaba Bozema Lasota. Tuvimos que rodar en pleno Amazonas. Fue una experiencia muy interesante, un recuerdo hermosísimo por el conocimiento del Perú, en particular del Amazonas, y por el contacto con Lombardi y con esta actriz que tenía una formación realmente interesante. Luego la perdí de vista, no sé qué fue de ella, pero pintaba como algo interesante.

Nosferatu: Con Eduardo Mignogna haces dos películas con seis años de separación. La primera, **Flop** (1990), es muy interesante, desde el punto de vista de la puesta en escena incluso, con su utilización de los *flash-backs*, la mezcla de realidad e irrealidad y ese extraño personaje que no se sabe quién es, hasta que al final se descubre que es la muerte. ¿Cómo funcionó en Argentina?

Federico Luppi: Muy bien. A mí me dieron un premio por el papel de ese polaco medio tuerto. Me gustó la experiencia, porque tenía que andar con unos ratones amaestrados, una cosa que yo nunca había hecho. Pero creo que le faltó un poquitín para que la película fuese un auténtico golpe. Creo que la elección de Mignogna de esa vía expresiva, esa mezcla de realismo y surrealismo, era un desafío bastante serio. Hay momentos que están muy logrados y otros en los que el trámite se hace un poco moroso, pero a mí me pareció una película excepcional en muchos sentidos. Sobre todo porque había que hablar de un cómico que en Argentina era una suerte de elemento fundador. Florencio Parravicini, el actor en que se inspiraba, representaba la picardía argentina.

Nosferatu: Tu segunda colaboración con Mignogna es **Sol de otoño** (1996).

Federico Luppi: Sol de otoño me pareció un film redondo, porque es un guión que habla de esa cosa tan curiosa que se da mucho en nuestro país, que es esa mezcla un poco provinciana de culturas: un uruguayo pobretón que vive en los suburbios de Buenos Aires, trabaja modestamente y acepta poner un aviso en un diario, haciéndose pasar por judío, como si fuera una suerte de picaresca atemperada por la melancolía y la soledad. Consigue llegar a un final feliz sin que eso se parezca a un cliché, sin que sea el típico *happy end*, porque creo que concreta esa carga en la cual casi todos deseamos en la platea que esta judía y este cincuentón largo se puedan convertir en pareja.

Nosferatu: En España tuvo un gran éxito, pero sobre todo se alabó el trabajo de Norma Aleandro y el tuyo.

Federico Luppi: Ese año Norma ganó por su trabajo el premio en San Sebastián. Fue un film que tuvo, además, la ventaja de hacer una buena economía.

Sol de otoño

Nosferatu: Cronos (Guillermo del Toro, 1992) es una película rara en tu filmografía. La película es fantástica. Un film de vampiros, que te supuso, además, una dura pugna profesional, entre otras cosas por las horas de maquillaje. Cuando viste la película, ¿qué viste en ella?

Federico Luppi: Lo que pasa es que me interesó mucho la película cuando comencé a rodarla. Le dije a Guillermo del Toro: *"¡Qué bien, es un género muy poco transitado, que en Argentina no se ha hecho nunca, porque son géneros muy complicados, porque tienen que ver mucho con la industria yanqui, donde los hacen muy bien!"*. Además, te das cuenta de que es uno de esos directores que saben lo que quieren y que filman bien.

Nosferatu: Él habla maravillas de ti, como ya habrás leído en todas partes. Decía una cosa con respecto a ti, que la he oído de otros actores, por ejemplo de Mastroianni, que eres un actor que en el plató no das problemas, sino que los solucionas.

Federico Luppi: Es muy intenso el trabajo en cine. Te lleva mucha energía. Es muy difícil mantener un nivel de conciencia de lo que pasa. Hay mucho dinero en juego y siempre el tiempo es poco, es técnicamente complejo. A mí cuando dicen esas cosas de *"si no me ponen un humidificador, me voy"*, me parece una gilipollez. De verdad te lo digo. Me parece una pérdida de tiempo tan espantosa... Cuando es tan lindo filmar bien, digo en el sentido armónico. Tuve conciencia de la película que hacíamos al poco tiempo, por cómo él trataba a los personajes: el tema de la relación con la niña, con su mujer, la soledad del hombre que sabe que el tiempo no es un aliado, cuando los que tú quieres se van a ir antes. Me recordaba una novela de Simone de Beauvoir, de un individuo al que no sé por qué motivo le prolongan la vida (14).

Nosferatu: Es el mismo tema que el cuento de Borges: ser inmortal es baladí.

Federico Luppi: Fijaos, que la gente que tú quieras se vaya anormalmente antes. Cuando la vi me gustó mucho.

Nosferatu: Y luego, ¿cuándo te propuso **El espinazo del diablo** (2001)?

Federico Luppi: Hay un dibujante español extraordinario, que es Carlos Giménez. Guillermo me dio dos libros suyos en Buenos Aires que tratan de esa época. Es un tema extraordinario y tocarlo es delicado. La figura de este viejo chamán entre médico y curandero me gustaba mucho. Me gustaba la historia, me gustaba todo lo que pasó en ese set. Hice un trabajo, como le gusta al director, un poco gótico.

Nosferatu: Curiosamente, parece un cine muy alejado de ti, de lo que uno, tal vez instintivamente, identifica con tu filmografía más personal, pero, en cambio, tal vez en un sentido profundo no lo sea tanto. La solidez de los principios, el hecho de que la película termine como si fuera un *western*, con el tipo con la escopeta defendiendo su territorio.

Federico Luppi: Intento imaginar, para buscar una explicación mínimamente coherente, por qué la gente supone, filmografía mediante, que uno es eso; pero si esa

fuera la explicación, no es del todo satisfactoria, porque en definitiva el conceptualmente llamado malo es una profunda fuente de sorpresas maravillosas. Entre el virtuoso monje benedictino y Macbeth, no hay elección posible.

Nosferatu: Háblanos de **Caballos salvajes** (1995), de Marcelo Piñeyro.

Federico Luppi: Tengo muy poquito que decir. Sólo pararme en un par de secuencias con Alterio y Cipe Lincovsky. Esa película inaugura de alguna forma en Argentina (o lo retoma, si alguna vez existió) lo que se llama la *road movie*. Arranca en la ciudad con un hecho casi policial como era el robo del banco, que en realidad no era un robo, sino lo que todos hubiéramos querido hacer con el "corralito": el ciudadano que retira a punta de pistola el dinero que le pertenece. Y termina en el lejanísimo Sur, cerca de la cordillera. Creo que es un film atractivo, más voluntarista que logrado, pero ese voluntarismo tenía también contacto con la necesidad de la gente de empezar a ver de otra manera lo que el pueblo no podía ver, y qué es lo que ocurre ahora.

Nosferatu: Entre 1995 y 1996 trabajas en dos películas en España, que tuvieron un gran éxito, tanto de crítica como de público, y que son, en cierto modo, dos películas insólitas y en las que tu trabajo te consagra definitivamente como uno de los actores más admirados del cine en lengua castellana. Un papel secundario, el de **Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto** (Agustín Díaz Yanes, 1995), pero con el que en las secuencias en las que apareces te conviertes en protagonista, y **Éxtasis** (1996), de Mariano Barroso, con un gran duelo interpretativo con Javier Bardem.

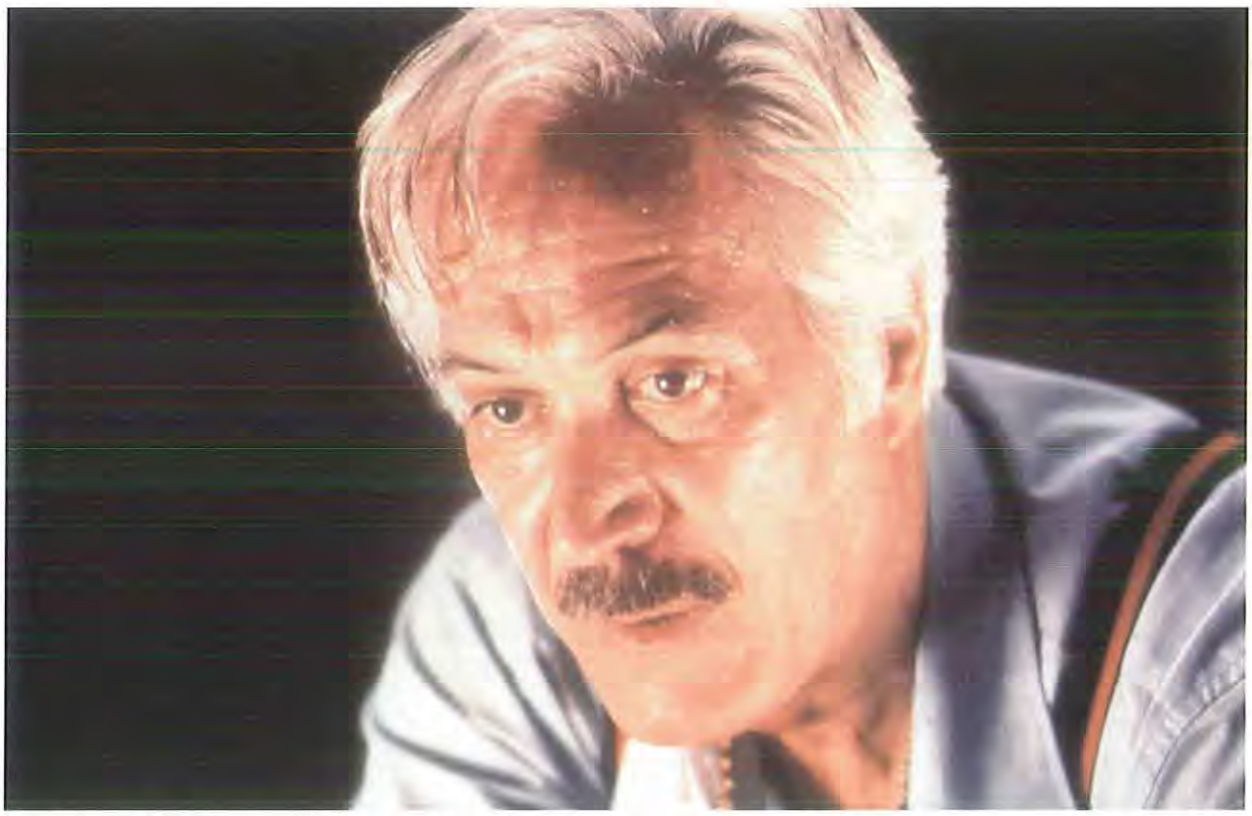
Federico Luppi: En el caso de **Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto** hay detrás un guión de hierro, estructurado con enorme valentía e inteligencia, con un reparto realmente bueno y con el toque insólito de ese mercenario que mata por encargo, pero que tiene serios problemas de conducta y de conciencia respecto de Dios y de su hija enferma. Un tipo que mata a sangre fría, pero que está necesitado de protección y comprensión. El trabajo de los actores me pareció realmente muy bueno, sobre todo el de los mexicanos y el de Victoria Abril. Era una película vigorosa, que tenía piernas fuertes.

Nosferatu: Tu personaje en esta película recuerda al de **Últimos días de la víctima**, salvando las distancias evidentes.

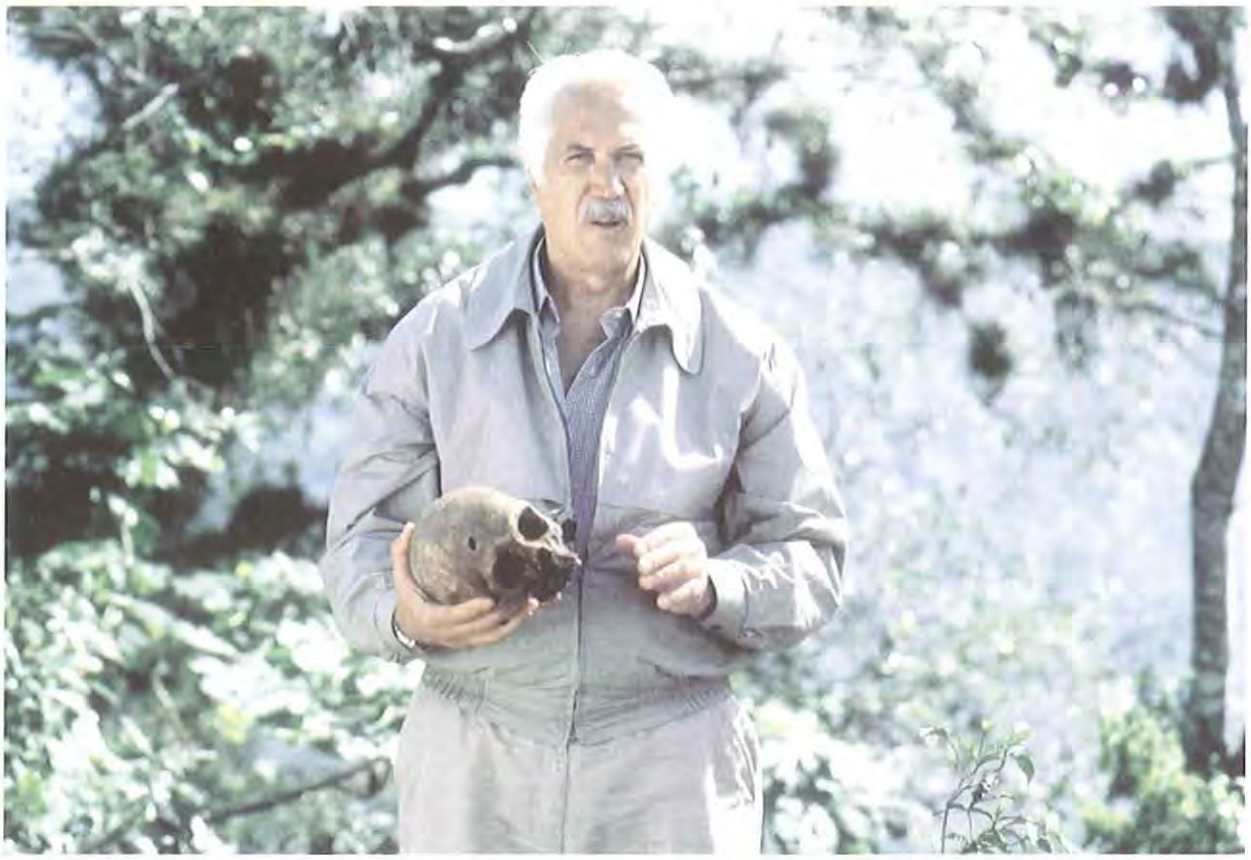
Federico Luppi: El individuo de **Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto** era de una inteligencia pragmática, sin un concepto demasiado definido de lo que eran el bien y el mal. El hombre de **Últimos días de la víctima** era un individuo formado ideológica y técnicamente para matar. Su único momento de debilidad, que es el enamoramiento de aquella mujer, lo paga con la muerte.

Nosferatu: En cierto modo aquí está también preso de otro amor, el que tiene hacia su hija.

Federico Luppi: Exactamente. Parecería que el esquema que les



Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto



define sería: "cuando se es un asesino así, la introducción de sentimientos humanitarios se convierte en una forma de código, según el cual la muerte es la única reivindicación posible".

Nosferatu: En **Éxtasis** aparece ese conflicto que tanto has vivido en las películas de Aristarain de las relaciones entre padre e hijo, aunque aquí sea con el hijo equivocado.

Federico Luppi: La sensación que yo tenía leyendo ese guión y trabajando en el plató con Barroso era que este hombre, en su yoísmo de estrella del teatro y empresario famoso con cierta prepotencia, decide inventarse una familia para tener a alguien, porque en definitiva también está solo. Se supone que la presencia de un hijo puede ser un vigoroso anclaje a la tierra, porque su propia amante, el personaje de Silvia Munt, no tiene demasiado que ver con él. En el fondo, padre e "hijo" manejan una cantidad de valores que no son tan distintos, pese a los banquetes y el esmoquin que aparentemente les separan. Los dos contienen mucho oportunismo, desamor y desafecto.

Nosferatu: Otra de las películas que ruedas en México, o alrededor de México, es **Hombres armados** (*Men with Guns*; John Sayles, 1997). ¿Conocías el cine de John Sayles?

Federico Luppi: Sí. A mí me había gustado mucho una película cuyo título no recuerdo, que era sobre la corrupción de un equipo de béisbol de Detroit, en la que él había sido guionista y actor a la vez. Lo que no recuerdo es si la dirigió él (15). Era un excelente guión, muy bien hecho. Después vi una película que se llamaba **Lone Star** (1996), un film excelente. Luego, no sé si la vi antes o después, **La leyenda de Roan Inish** (*The Secret of Roan Inish*; 1993), aquella isla al este de Irlanda.

Nosferatu: Hombres armados es una película completamente insólita, rodada en castellano.

Federico Luppi: Él habla castellano, aunque se cansa, porque lo habla con mucha dificultad, como yo el inglés. Es un americano atípico. Te diría, por prejuicio, que no parece americano. Conoce el mundo hispanoparlante como pocos. Me dio muchos datos de Argentina. Hizo una película que muchos dirán que es antropológica, lo cual es cierto. Lo que quería contar era tan sólo un viaje. Decía que no habría incidencias, ni serias aventuras, ni nada de eso. En la película plantea el tema del mito del eterno retorno, como el rumano Mircea Eliade. Una revolución, el hombre armado, pero, ¿en nombre de qué?, ¿para liberar qué? Este médico hace un viaje casi iniciático para ver qué pasó con sus alumnos, con aquellos que él armó con tanta dedicación. ¿Y qué encuentra? Muerte, decepción, traición. Y en medio, las víctimas. Un continente.

Nosferatu: Sí, porque la película no transcurre en ningún lugar en concreto.

Federico Luppi: Agradezco a este film dos cosas que vi. A veces uno cree que sabe todo. Está-

bamos en Chiapas y un día filmábamos de noche un asedio. Como yo el día anterior había terminado como a las cinco, dormí hasta las dos de la tarde. Hacía calor y vi unas escenas de miseria espantosas. Después ya vi lo que ellos llaman "la caseja con selva", que es la montaña con selva, donde se cultivan juntos la caña de azúcar, los bananos, el tabaco y el café. No sé qué cierta simbiosis tiene la tierra allí que funciona muy bien. Estuve hablando con un muchacho. Yo, con esa ingenuidad que tienen los urbanos, le dije: *"¡Qué suerte que pueden tener café y bananos!"*, a lo que contestó: *"No sabe usted lo que es comer todo el día banano, banano de noche, banano de día"*. Ahí Federico se dijo, como si hubiera descubierto el hilo negro: *"Acá está la miseria endémica de América Latina, que va a costar siglos erradicar"*, porque es un poco lo que decía el Che con respecto a los campesinos: *"En ellos se ha instalado algo que es lo más inhumano y lo más desesperanzador"*. Es la miseria constitutiva como algo incambiable, la miseria instalada como aceptación definitiva.

Nosferatu: Ni siquiera imaginar que sea posible otro estado.

"Este médico hace un viaje casi iniciático para ver qué pasó con sus alumnos, con aquellos que él armó con tanta dedicación. ¿Y qué encuentra? Muerte, decepción, traición. Y en medio, las víctimas. Un continente."

Federico Luppi: Exactamente. La no conciencia de la miseria. Hay una zona en la cual los señores tienen policías propias, que requisan los lugares de selva de los indios, desmontan y siembran, pero, como es tierra de aluvión y necesitan la raíz del árbol para afirmarse como tal, cuando le sajan el árbol la tierra al poco tiempo se lava, para lo cual hace falta requisar más tierra. Recordaréis haber leído: *"En esa zona, quince muertos"*; al mes siguiente, *"Siete indios muertos"*, *o "Encontrados ocho cadáveres en tal lugar"*.

Nosferatu: Los eliminan directamente y se acabó, como pasa en la Amazonía. ¿Cómo fue el rodaje para ti en esas circunstancias?

Federico Luppi: Para mí, en términos vitales -de decir me caigo del catre, me desangro- fue una de las películas más importantes de mi vida, porque vi cosas que no había visto nunca, y las vi con unos ojos no precisamente alegres.

Nosferatu: ¿Cómo viste la película?

Federico Luppi: A mí me gustó mucho, pero ya sabía que iba a ser una película que no era para un público masivo, ni mucho menos.

Nosferatu: Se produjo un cierto paralelismo personal con el doctor Fuentes, que también descubre un mundo que desconocía.

Federico Luppi: Curiosamente, el viaje es así. El doctor Fuentes vive en un lugar en México D. F., en un barrio hermosísimo, el barrio del Ángel. De ahí viaja a lugares donde todo es diferente. No debería decirlo, pero en una situación así te asalta la acepción de lo fatal. ¡Cuántos siglos más! Pero ya cuando matan a Julio César, al pie de la estatua de Pompeyo, uno de los complotados le dice a otro: *"Dentro de cuatro o cinco siglos habrá iguales muertes y en nombre de lo mismo"*.

Nosferatu: ¿Sayles trabaja de alguna manera particular?

Federico Luppi: No, no. El operador, el director de luz, había trabajado con Kieslowski (16), un polaco al que John le paró un poco la mano, porque era medio invasivo. Rodando es un tipo seguro. También habla poco. En las mañanas, en Veracruz y en la zona de Chiapas, hacía mucho frío, y él salía con una camisetita.

Nosferatu: A continuación trabajas en **Bajo bandera** (1997), de Juan José Jusid, un histórico realizador argentino. Una película en cuyo reparto están también Miguel Ángel Solá y Omero Antonutti.

Federico Luppi: Siento cuando la veo que nos quedamos cortos con el desarrollo del tema. Era una buena idea, pero un film que a mí me parece que llevó como un vuelo a media altura. La excelente idea de la que parte no se autorrenueva en el transcurso mismo del relato. Tenía que ver con un hecho luctuoso en Argentina, que determinó la suspensión del servicio militar.

Nosferatu: El asesinato de un soldado en un destacamento de la Patagonia, que supuso toda una polémica nacional.

Federico Luppi: El film no estuvo a la altura de la calentura, del rojo de la polémica.

Nosferatu: Hablando de filmes que se quedan a media altura, ésa es la sensación que dan las dos películas en las que trabajaste para Gerardo Herrero: **Frontera Sur/América mía** (1998) y **El lugar donde estuvo el paraíso** (2001).

Federico Luppi: En el caso de **Frontera Sur** me parece que era un guión aceptable, pero también faltaba un sentido más despojado, más firme, más profundo al rela-

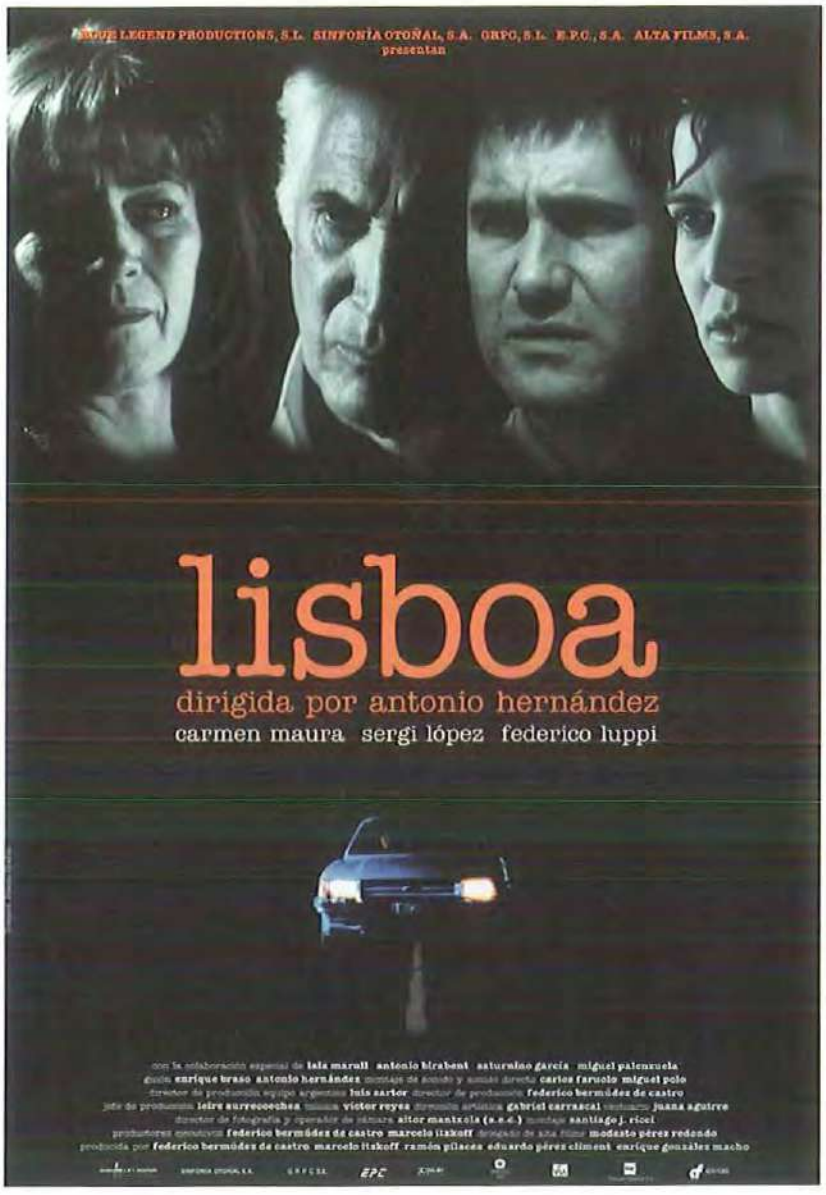
to. Era un tema muy difícil para contar. Creo que estaba más conseguido en **El lugar donde estuvo el paraíso**, donde la novela tiene atractivos muy fuertes, muy interesantes. Lo que sí debo decir es que me parece que en ambas películas, aun siendo justificadas, muchas de las críticas que se hicieron, muy acerbas, amargas y rotundas, apuntan más a cierta resistencia que produce Gerardo en el paso de productor a director. Creo que había una suerte de castigo de orden personal, más que por su condición de cineasta. Algunas críticas que leí eran excesivamente agresivas. Aun otorgándoles parte de razón, había a veces una especie de sobrecarga.

Nosferatu: En cualquier caso, lo mejor de **El lugar donde estuvo el paraíso** es la construcción de tu personaje, un tipo escéptico, como de vuelta de todo, pero que, al mismo tiempo, intenta agarrarse a la vida.

Federico Luppi: Yo había leído la novela del chileno Carlos Franz y me había gustado mucho. Se podía haber hecho un guión cojonudo. En cuanto a mi personaje, creo que cuando un individuo empieza a transitar peligrosamente la soledad y los años, si ese camino está atravesado, como aquí, por la presencia de una amante y una hija, por dos presencias femeninas fuertes, el propio dibujo del tipo exige una profundización y un juego bastante más terrible y abismal. Si eso hubiese estado en consonancia con la potencia del paisaje y la necesidad del acerbo de esos lugares, la película hubiese ganado mucho.

Nosferatu: Una película que también recibió críticas contradictorias, pero que no está nada mal pese a sus desequilibrios, es **Lisboa** (1999), de Antonio Hernández. Ahí construyes uno de los malos más malísimos de tu filmografía.

Federico Luppi: Debo confesaros que con **Lisboa** me pasa una cosa muy particular. Cuando la vi, ya estrenada y sólo en un cine, me pareció una película que estaba más o menos bien. Después la he ido viendo, una vez cada año y medio más o menos, y tengo la sensación -aunque esto puede parecer el lamento del cazador herido- de que es una película que está bien hecha, bien realizada. Curiosamente, la película tiene momentos muy duros, como el ataque al automóvil de Sergi Ló-



pez en medio de esa especie de playa desierta, pero no abunda en hechos violentos. A lo mejor hubiera sido necesario un poco más. No sé qué pasó ahí. Es un film que está bien, no digo que sea genial ni mucho menos, y que, a través del tiempo, me pareció que hubiera merecido un poco más de apaño.

Nosferatu: ¿Qué recuerdos tienes de **Las huellas borradas** (1999), de Enrique Gabriel?

Federico Luppi: Los recuerdos son un poco extracinematográficos, porque filmamos en Riaño, en las montañas de León, donde ocurrieron los hechos, y conocí a mucha gente. A mí me gustó la historia, aunque creo que es también una película donde nos quedamos un poquito atados en demasía a un guión que me parece más sensiblero que sensible. Podíamos haber hecho una cosa mejor.

Nosferatu: En ella coincides por primera vez con Mercedes Sampietro, con la que luego volverás a trabajar en **Lugares comunes**.

Federico Luppi: Para mí fue un descubrimiento. Es una actriz singular, porque es de las pocas actrices que conozco que trabaja, por lo menos aparentemente, sin esfuerzo. Tiene una fluidez, una conexión con los sentimientos, con las situaciones, con el texto, totalmente natural, como luego confirmó en **Lugares comunes**.

Nosferatu: Otra película española es **Divertimento** (2000), de José García Hernández, en la que por encima de todo está el fantástico juego de réplicas entre Paco Rabal y tú.

Federico Luppi: Creo que también había momentos buenos ahí. Yo puse algunos reparos al guión. Me pareció atractivo como idea, pero que había que generarle una visión más contrastante entre ese mundo casi un poco gótico del personaje de Paco y una realidad inclusive más pedestre. Pero creo que hay momentos del film que están muy logrados. Creo que a la postre no le interesó al público, ni el tema ni la problemática. Dicho así, si la problemática la planteas en términos muy abiertos, te diría que la propia historia del personaje de Paco, y el propio teatro, parecerían la historia de un siglo muy lejano, muy húmedo y neblinoso, muy a destiempo.

Nosferatu: Pese a todo eso, es una auténtica gozada el veros trabajar juntos.

Federico Luppi: A mí me hizo mucho bien, porque pude trabajar con Paco, con el que había tenido un contacto muy breve la primera vez con **La vieja música**. Con **Divertimento** fue un intenso mes y medio de estar todos los días juntos, trabajando con él, viéndolo, aunque sólo sea para entender por qué un tipo es grande como actor. Él había llegado a una cosa que es envidiable, que uno cuando la ve siente que ojalá te ocurra a ti, que es eso que digo siempre de que no hay nada más hermoso que ver a un intérprete de música, un actor, un bailarín o un jugador de fútbol, que hace las cosas con aparente facilidad. Porque uno sabe que eso conlleva esfuerzo, concentración y tensión interior. Pero cuando fluye con la facilidad de una cascada, uno se da cuenta de por dónde aparece la experiencia y por dónde la formación. Paco tenía eso.

"No hay nada más hermoso que ver a un intérprete de música, un actor, un bailarín o un jugador de fútbol, que hace las cosas con aparente facilidad. Porque uno sabe que eso conlleva esfuerzo, concentración y tensión interior."

Nosferatu: ¿Se encontraba bien? ¿No tuvo problemas por el esfuerzo que supone interpretar un papel como ése, que está omnipresente, al igual que el tuyo, durante toda la película?

Federico Luppi: Era notable, asombroso, porque además tampoco se cuidaba demasiado. Madrugones todos los días, diez o doce horas de filmación en medio de un frío que te partía el alma, pero, además, haciendo esfuerzos

Divertimento

físicos considerables, como subir y bajar escaleras, llevar bultos, sacudirnos, rodar por el suelo...

Nosferatu: Una película interesante es **Los pasos perdidos** (2001), de Manane Rodríguez.

Federico Luppi: Yo creo que es una película que está muy bien realizada. Siempre tuve la sensación de que cuando se dice que una película está bien realizada, se dice *"bien realizada, pero..."*. ¿Cuál sería en este caso el pero? Creo que, con todo, nos faltó profundizar en ciertos aspectos del guión. Contamos algo de los desaparecidos, de los padres, de los emigrados, que tampoco arroja demasiada luz, más que el hecho de repetir un hecho sabido. La película está bien, pero falta que la gente se conmueva.

Nosferatu: El último tren ha conseguido un éxito en cierto modo sorprendente. Aparte de ese feliz reencuentro entre Soriano, Alterio y tú, es una película en la que la ternura que contiene a raudales en ningún momento rebaja un sentido crítico envidiable.

Federico Luppi: Creo que los filmes son criticables en función de la propuesta que plantean y que no cumplen. Cuando el planteo no se cumple, el relato se quedó en agua de borrajas. En el caso de **El último tren**, el planteo de la película es clarísimo, prístino, sencillo, lineal y modesto. El gran mérito del relato es que supera ese planteo inicial, porque termina siendo una película crítica, una modesta *road movie* con personajes muy creíbles, absolutamente lógicos, que no se convierten en John Wayne, no rompen la muralla, ni ganan a toda la policía, ni salen victoriosos. La suya es una victoria pírrica.

Nosferatu: Pírrica, pero al mismo tiempo rotunda.

Federico Luppi: Claro, porque su propuesta es absolutamente límpida, concreta y lineal. Esa pampa uruguaya, con esa apertura y esos cielos, se convierte casi, máquina de por medio, en el escenario de una película intimista. Ahí está la habilidad de Arsuaga.

Nosferatu: Cambiando de tercio, ¿has recibido ofertas para trabajar en Estados Unidos? ¿Las aceptarías si las tuvieses?

Federico Luppi: Tuve una oferta hace cinco años para ir a trabajar allá, pero la rechacé simplemente porque tenía trabajo y se me hacía muy complicado. No sé si ahora las aceptaría, de tenerlas, pero me parece que hay un momento en que casi uno debe decidir probar fortuna en otros sitios. Creo que es importante hacerlo, que aquello de negarse a participar en el cine del Imperio, en ese mercado, no es un buen consejo.

Nosferatu: Otros que lo han intentado no han seguido allí, por ejemplo tu colega Norma Aleandro.

Federico Luppi: Norma hizo una elección muy dura, y a mi juicio muy sabia. Decidió seguir con lo suyo. He escuchado críticas de mucha gente a Antonio Banderas en ese sentido, y me parece que no está bien, porque una vez que se está allí, se hace lo que se puede y, dentro de lo que se puede, se hace lo que se desea. Si tú ves que te encasillan, dices que no y te vienes. Yo hubiera querido tener la

El último tren

experiencia para haber conocido un poco esto que es tan complicado de aprender, que es el oficio y sus condicionantes. Cuando me dicen que una actriz está amargada porque en lugar de seis millones le pagan cuatro, no lo puedo entender. Para mí es una carencia no haber conocido ese mundo, ver qué se palpa. Ahora es más complicado. Pero no me hubiera disgustado.

Nosferatu: ¿Con qué actor americano te gustaría haber trabajado?

Federico Luppi: Hay tantos... Newman, Hackman, que es un peso pesado, Pacino, Nicholson, De Niro, que es un actor admirable, aunque no es de los que yo admiro profundamente. Creo que Hackman, Pacino y Nicholson son realmente actores profundos, de mucho compromiso con eso que llamamos el oficio, que implica sacar la emoción, la situación, la economía. Ninguno de los tres se esfuerza jamás para estar ahí.

Nosferatu: ¿Y Javier Bardem?

Federico Luppi: Javier es un animal salvaje. Si llega a entrar en Hollywood, acordaos, se come el mundo. Javier es un animal de la actuación.

Nosferatu: Él dice que contigo aprendió más que con ningún otro actor, a propósito del rodaje de **Éxtasis**.

Federico Luppi: Javier huele el comportamiento. No hay que explicarle. Huele algo que está más allá de la simple especulación intelectual. En San Sebastián hablamos un poquito de ese tema y de lo bien que ha manejado todo esto de la espuma de la candidatura al Oscar de la película (17). Porque hay que ser higiénico. Lo que le pasó era muy difícil de manejar para él. Javier es un actor que "trabaja" en el set. Parece que fuera una especie de perogrullada infame, pero trabaja. Está pensando en lo suyo, se concentra. En **Éxtasis** tenía que romper una caja y, nada de imaginar y disimular, se rompió un dedo. Pone el cuerpo trabajando, y en las réplicas pone el mismo nivel de emocionalidad que pone cuando está en primer plano. Es un actor que nació naturalmente actor. Yo creo que hay gente que le pasa como a Maradona, que no hay ninguna forma de explicar por qué tiene ese don y no otro. ¿Por qué no nació matemático? Porque era pobre, y cuando había un poco de espacio libre jugaba a la pelotita. Está bien, pero hay miles de chicos como él. Es algo inexplicable. Hay gente que tiene esa condición, y punto. Javier no es un tipo que te diga que confía en su talento y se ampara en él. Él va a trabajar. No trabaja en función de los cánones clásicos de la actuación. Hay actores con los cuales yo he envejecido, aunque nos llevemos unos pocos años más o menos, caso de Newman o de Hackman. Veo a Newman estupendo. Partiendo de un trabajo con un tipo notoriamente menor como Tom Hanks (18), yo pensaba: *"¿De qué hablarán cuando están en la pausa?"*. Porque, ¡lo que ha aprendido Newman, lo que tiene incorporado dentro! Se planta ahí y ese discursito que hace en el velatorio del mafioso es genial.

Nosferatu: Y en el terreno de las actrices, ¡qué bien hace todo Norma Aleandro!

Federico Luppi: También es una especie de Bardem femenino. Norma es casi una estratega de la actuación. Tiene una praxis y una serie de cosas que son francamente envidiables. A principios del año pasado fui a ver la obra de teatro *El verdugo* (19), acá en La Latina. Había un actor que hacía

dos papeles, un cura y un sepulturero. No recuerdo su nombre. Ese actor, no sé cómo definirlo, pero es ese tipo de gente que te das cuenta de que existen, porque son personas. Cuando le vi, pensé: *"¡Cómo se puede hacer un personaje secundario así!"*.

Nosferatu: Hay secundarios que, de repente, roban un papel con tres frases.

Federico Luppi: El famoso *supporter*. Una vez contaba Lee Marvin que estaban haciendo una película en la que Spencer Tracy hacía el papel de un manco (20). Le preguntaron a Tracy cómo manejaba esa cuestión del fascismo americano del Oeste, en esa zona rural tan alejada de la Norteamérica urbana, cómo se iba metiendo en la historia. Él, que era un actor excepcional, dijo: *"Estoy demasiado cansado, tengo demasiado dinero, me aburro mucho. Hagámoslo"*.

Nosferatu: Si hay algo que todo el mundo reconoce en ti es la facilidad que tienes para sacar adelante cualquier interpretación. ¿Qué piensas al respecto?

Federico Luppi: No sé si es fácil. Lo que pasa es que a veces uno se refugia para que parezca fácil, porque adentro está muy complicado. Laurence Olivier era un obsesivo, que nace a la vida artística un poco por el imperio de su padre y al que, al principio, la crítica golpeó fuerte. Pasó media vida trabajando la voz, la dicción y la mirada. No vi su teatro, vi sus películas. Cuando hizo **Otelo** (*Othello*; Stuart Burge, 1960) trabajó un año entero intentando bajar el registro de su voz una octava, para tener lo que llaman la *velvet voice*, la voz aterciopelada, baja. Y esto a los cuarenta años, cuando ya había hecho un montón de obras y películas. O lo tienes o no lo tienes. Y si no lo tienes, hay que trabajarlo. Ahora, conciencia de no tenerlo y trabajarlo, ¿cuánta gente lo hace? En **El animador** (*The Entertainer*; Tony Richardson, 1960), donde hace el papel de Archie Rice, se alquiló un apartamento en la esquina de su casa y trabajó durante quince días ocho horas diarias con un tal Buchanan (21) para hacer los pasos de baile. Ésta es la única justificación. Esa especie de pelotudaje infame que a mí a veces me da fiebre, cuando el *glamour* se come al cine, ¿por qué? Curiosamente, eso no se vende. ¿Qué vas a vender, el *glamour* de si Mengana tenía calzones rojos o si se volteó a Zutano?

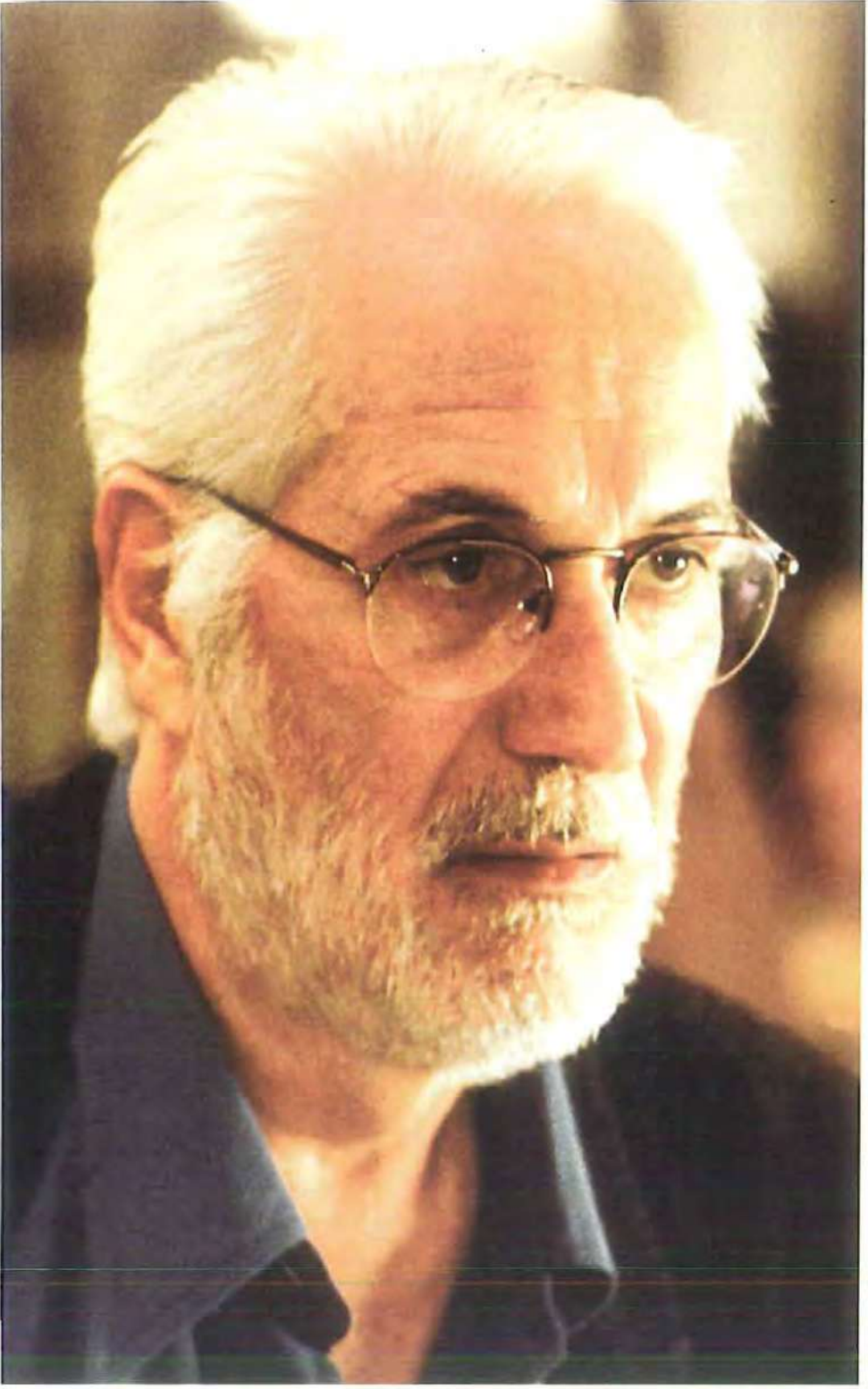
Nosferatu: El problema es que hay mucha gente a la que eso es lo que le interesa.

Federico Luppi: Pero, ¿para qué? Es como no ver la dificultad de la verdad en el mundo artístico. No hay ningún tipo de descubrimiento banal. El pintor se rompe su alma para que cada pincelada tenga un sentido. Se pasa quince días que no duerme ni come para ver por qué ese color se le resiste. Tú lo ves y dices: *"Sí, ahí hay un azul"*. *"No, pero el azul tiene que tener un tono determinado"*. Lo único lamentable de todo esto que estamos hablando es cuando uno sabe perfectamente, a la manera borgiana, que hay un techo y que ya lo que me queda es admirar a la gente que me gusta, y lo demás, olvídate. Es muy difícil dar una vuelta de tuerca a la sutileza y la barbarie de lo humano. Los individuos que, por ese tema, se pasan una vida hasta conseguir que la cosa funcione merecen todo mi respeto. Hay algo que santifica la existencia, que es: ¿por qué hacerlo mal? En Hollywood no tengo un Oscar, ni formo parte de la pléyade de los jóvenes que empiezan. A veces digo: ¿por qué no se dan cuenta de que lo único que les va a quedar en su vida de bueno es decir *"esto lo conseguí, esto lo hice a fuerza de romperme el lomo"*? Pero no una santificación del esfuerzo por el esfuerzo. No está en otra parte, Hay que buscarlo ahí. Saber, como decía Faulkner: *"Me preguntan: ¿qué hace falta para escribir? Tabaco, papel y una pluma"*. Meterle hasta que no te queden ganas.

Nosferatu: Finalmente, queríamos hablar de tu primera película como realizador, **Pasos**.

Federico Luppi: No tengo mucho para decir. Estamos trabajando, aunando criterios, haciendo los trámites necesarios para la producción, para ver en qué momento podemos concretar todo. No quiero hablar mucho de eso para que no parezca una declaración de "quiero y no puedo", pero seguimos en ello todos los días. Yo tengo muchas ganas de hacerla. No me preguntes por qué, pero siento como que tengo que hacerla. Me parece un argumento magnífico. Es un tema que a mí personalmente me ha influenciado mucho, que es el tema de la transición española, sobre la que hay un magnífico material, y que habla de un grupo de jóvenes, prácticamente en el momento del "tejerazo", que hacen una evolución rápida, compleja, muy rica, desde ciertos principios e idealismos hasta algunas realidades muy contundentes de la vida.

"Es muy difícil dar una vuelta de tuerca a la sutileza y la barbarie de lo humano. Los individuos que se pasan una vida hasta conseguir que la cosa funcione merecen todo mi respeto. Hay algo que santifica la existencia, que es: ¿por qué hacerlo mal?"



Martín (Hache)

Siento que es una película -ahora sí hago un cliché- que es notoriamente española. y creo que por ese motivo puede ser muy atractiva para todo el mundo.

Nosferatu: ¿La produce Ángel Amigo?

Federico Luppi: Él se está encargando de que la producción se encauce por los caminos convencionales.

Nosferatu: ¿Tienes ya decidido el reparto?

Federico Luppi: No, justamente la semana que viene o la otra vamos a comenzar a buscar. Los grandes nombres son muy caros, y no creo que tengamos presupuesto para tanto. Quiero gente que se interese por el guión, que tenga muchas ganas de ver qué le pasa a los personajes y conseguir un equipo que apueste por la parte atractiva y emotiva de los personajes, de los caracteres. Los personajes son absolutamente maravillosos, con buenos momentos cada uno de ellos, en muchos casos muy difíciles, y es donde me gustaría poner el acento. Si hubiera posibilidad de elegir nombres, por supuesto que habría muchos, pero quiero o aspiro a que sean actores que sepan de qué va y que tengan deseos de abrirse a esta experiencia, de hacerlo, pero no poniendo el disco. Generalmente ocurre, y además es lógico, humano y comprensible que, para el gran nombre, necesario, inevitable y útil, cada película es una película más. Aspiración que uno, obviamente, trata de que no sea así.

Nosferatu: La película la ha escrito Susana, tu compañera.

Federico Luppi: Sí. Era una idea que tenía hace tiempo, porque ella había vivido siempre la vida política provinciana. Ha conocido mucho a las cuadrillas de jóvenes con sus sueños y aspiraciones y tiene una visión muy adulta, aguda y, a la vez, muy cotidiana de ese tipo de cosas. Una de las cosas que más me atrajo del guión es que en ningún momento, a pesar de lo que se habla y de lo que se dice, los personajes o la historia se enferman de trascendencia.

Nosferatu: ¿Has pensado reservarte para ti un papel en la película?

Federico Luppi: Hay un personaje, muy atractivo y muy denso, que me hubiera gustado hacer. Es el padre de uno de los protagonistas, un personaje muy importante, pero estoy pensando que sería bueno que lo haga otra persona. Como puesta en escena, como dirección lo tengo muy claro, y me gustaría no reencarnarme en medio de la filmación.

Nosferatu: Antes de esto, tu próximo trabajo va a ser la próxima película de Miguel Bardem. El comienzo del rodaje es más o menos inminente.

Federico Luppi: Está previsto para que entre el quince y veinte de febrero (22) podamos estar filmando.

NOTAS

1. Especie de embutido elaborado con carne del cuello del cerdo, ligeramente ahumado y muy sabroso.

2. Se refiere a **Las cuatro plumas** (*The Four Feathers*; Don Sharp, 1977). Sin embargo, había habido una versión anterior a ambas, con el mismo título que las posteriores y dirigida en 1929 por Lothar Mendes. También con el mismo título, Shekhar Kapur ha dirigido en 2002 la última versión hasta el momento.

3. Olid Sueiro, Miguel: *Federico Luppi. El hombre honesto*. Ed. Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva, 2000.

4. *Bildnis Einer Unbekannten* (Helmut Kautner, 1954), no estrenada comercialmente en España.

5. Los actores Narciso Ibáñez Cotanda y Consuelo Menta.

6. Heriberto Pastor Serrador, conocido como Pastor Serrador, y su madre Teresa Serrador.

7. Debe referirse a la actriz Fernanda Mistral. Si es así, la película debería ser **Los venerables todos** (Manuel Antín, 1962). Al parecer, la película no llegó a estrenarse y quizás sea eso lo que explique que no figure en ninguna de las filmografías del actor que hemos podido consultar. Por otro lado, su papel debería ser secundario, ya que en la cabecera del reparto aparecen Lautaro Murua, Fernanda Mistral, Walter Vidarte, Leonardo Favio, Maurice Jouvet, Raúl Parini y Beto Gianola. Si, efectivamente, Luppi trabajó en esta película, se trataría de su primera aparición cinematográfica.

8. El carozo es el hueso del melocotón, término que se amplía a algunas otras frutas.

9. **Los últimos días del edén** (*Medicine Man*; John McTiernan, 1991).

10. Monitor de vídeo desde el que se puede seguir el encuadre de la cámara durante el rodaje.

11. Osvaldo Bayer es el autor de la novela *Los vengadores de la Patagonia trágica*, libro en el que se basa la película. Asimismo, firma el guión, junto a Fernando Ayala y Héctor Olivera.

12. En algunos países latinoamericanos, la palabra "libro" designa el guión.

13. También conocida como *Lo que queráis*.

14. Se refiere a *Todos los hombres son mortales*.

15. Se trata de **Eight Men Out** (1988). Sayles es efectivamente el realizador, es autor del guión basado en una novela de Eliot Asinof e interpreta un papel secundario de periodista.

16. Se trata de Slawomir Idziac, director de fotografía de la película, labor que desarrolló para Krzystof Kieslowski en siete películas: **El paso subterráneo** (*Przejscie podziemne*, 1973), **La claque** (*Klaps*, 1976), **La cicatriz** (*Blizna*, 1976), **No matarás** (*Krotki film o zabijanin*, 1988), **No amarás** (*Krotki film o milosci*, 1989), **La doble vida de Verónica** (*Podwojne Zycie Weronicki*, 1991) y **Tres colores: Azul** (*Trois couleurs: Bleu*, 1993).

17. Se refiere a **Antes que anochezca** (*Before Night Falls*; Julian Schnabel, 2000).

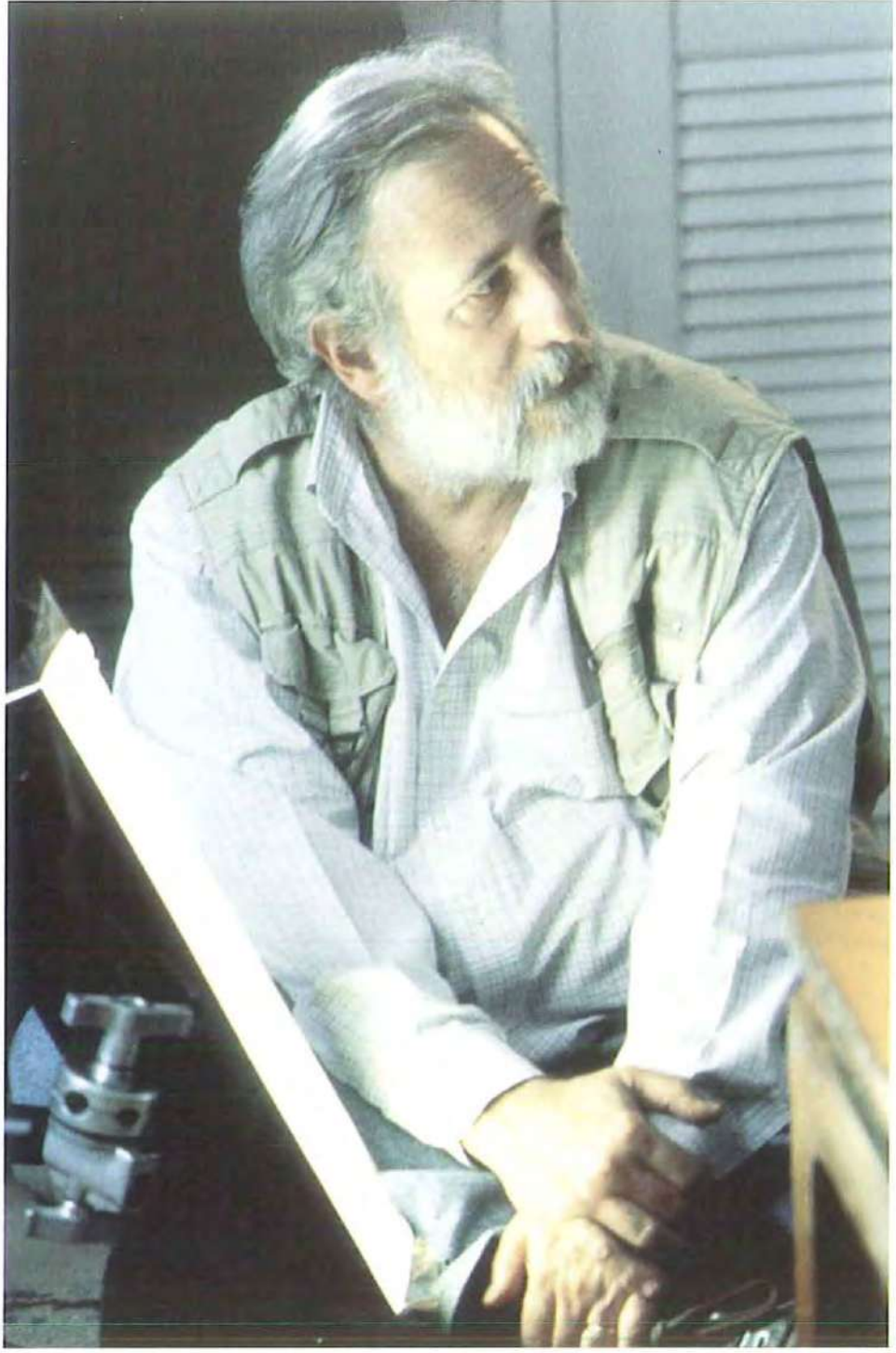
18. En la película **Camino a la perdición** (*Road to Perdition*; Sam Mendes, 2002).

19. Adaptación de Bernardo Sánchez del guión de Azcona y Berlanga. A continuación, creemos que se refiere al actor Vicente Díez.

20. **Conspiración de silencio** (*Bad Day at Black Rock*; John Sturges, 1954).

21. Se refiere al actor británico Jack Buchanan, que trabajó sobre todo dentro del cine musical, y cuyo papel más recordado es el de Jeffrey Cordova en la película **Melodías de Broadway** (*The Band Wagon*; Vincente Minnelli, 1953).

22. Del año 2003.



Errealizazio-laguntzaile gisa Espainian bidea egiten saiatzen ari zen Adolfo Aristarainekin izandako adiskidetasuna gogoratu ondoren, Mario Camusen babesean, egileak Argentinako errealizadoreak egindako zineman etengabe lantzen diren gaiak nabarmentzen ditu: adiskidetasuna bera, lealtasuna, desberdintasun sozialak, narratibari buruz duen ikusmolde klasikoa, maitasuna, elkartasuna, baina baita suntsitzeko gaitasuna ere, pertsonen artean. Bere lana bi etapatan banatzen du. Lehena, laurogeiko hamarkadakoa, "eskariak edo generoak maneiatzeko trebetasuna eta kostu baxuko produkziorako formulak". *Bigarrena, laurogeita hamarreko hamarkadakoa,* "bere obrak menderatzen dituen Aristarain hori, pertsonalagoa eta bizitzaz duen filosofia berezia kontatzera ausartua".

30 años, más o menos

Manuel Pérez Estremera

Las imperantes y agresivas tendencias artísticas, políticas, laborales, sociales e, incluso, de formas de vida y actitudes personales, imperantes, pero, por suerte, no únicas, me han llevado a una vagancia peligrosa para manifestar públicamente y por escrito mi opinión, y a un alarmante retorno a mis viejos cariños hacia cierto cine, cierta música, cierta literatura y ciertas actitudes hoy en día preteridas, algo olvidadas e, incluso, menospreciadas. La mercadotecnia de esas tendencias imperantes es tan agresiva y arrolladora que, lamentablemente, algunos es probable que hayamos perdido un cierto espíritu combativo. *Pecato*, que diría un italiano.

Este pequeño prolegómeno no es sino una disculpa por la brevedad de mis notas sobre el amigo Aristarain y la posiblemente dolosa incidencia de esa brevedad en los amigos que me solicitaron amablemente su redacción.

La palabra "amigo" no es una muestra de expresividad formalista o literaria, sino algo dicho con sinceridad e intención, pues es la amistad un elemento que considero muy presente en la obra cinematográfica y en las actitudes personales de Adolfo Aristarain.

Hace treinta años, más o menos, Adolfo Aristarain fue un nombre que empezó a sonar discretamente entre los que pertenecíamos al mundillo del cine, en general, y dentro del mismo al espécimen de los ayudantes de dirección, en particular. Como recordaba públicamente el director y guionista Mario Camus en el pasado festival de Huelva, Adolfo fue un señor al que Mario encontró, como profesional y como amigo, durante un rodaje que tuvo que realizar en la Argentina. De un discreto lugar como auxiliar de dirección, Mario, supongo que por simpatía y buen ojo para las necesidades laborales, lo llevó hasta el puesto de primer ayudante de dirección y, como tópicamente se dice, ahí nació una gran amistad. Amistad profesional y personal, conceptos que a veces no son conjugables con gran facilidad. Adolfo, lanzado y peleón, envía a Mario algún tiempo después de ese rodaje una carta a España solicitándole trabajo, y aunque la respuesta de Camus, sumido con el cine español en una de sus periódicas crisis, no le dé grandes esperanzas en cuanto a las posibilidades laborales de la llamada "madre patria", Aristarain le responde que ya tiene un billete, en barco creo recordar que dijo Mario, y que se vienen para acá "caiga quien caiga". No me importa mucho equivocar la narración hacia un cierto espíritu anárquico y aventurero, pues, creo, anarquía y gusto por la aventura (personal, literaria, cinematográfica, musical, etc.) son cualidades de Adolfo Aristarain. Aquí llega, y con dificultades y tropezones, como casi todos, empieza una vida laboral y personal que le introduce en los exquisitos mundos del cine, la bohemia, los bebedores, las damas, la oposición a los fascismos vitales y políticos que agobian a España y Argentina y la farándula general madrileña y española. Propiciados por un común amigo, Manolo Marinero, bebedor, cinéfilo, amante del *jazz* y el mus y perseguidor mitómano de maravillosas damas inaprensibles y épicas narraciones del cine clásico americano, también inaprensibles y un tanto lejanas al gris clima de la época, gracias a este tocayo, decía, surgieron mis primeros y esporádicos contactos y conversaciones con y sobre Adolfo Aristarain.

No se asusten los posibles lectores de estas líneas pues no pienso seguir durante los, más o menos, treinta años transcurridos con esta prolija narración de mi, por otra parte, esporádica y ampliamente troceada en el tiempo relación amistosa con el hoy afamado director argentino. Sí querría, en cambio, seguir hablando de ese complejo y difícil concepto de la amistad. Por pura coincidencia laboral he tenido la oportunidad de leer en estos días un tratamiento para un posible nuevo proyecto de Adolfo en el que se habla de forma breve pero enjundiosa del citado tema. Creo, por lo que dice, palabras de ese tratamiento que el pudor laboral y personal que en ciertos momentos nos aqueja a algunos me impide citar, que tenemos bastantes ideas similares en cuanto al concepto de amistad. Concepto que hoy en día se aplica, ésta es solamente mi opinión, con excesiva alegría y ligereza a alguien que hemos conocido en cuatro "saraos" más o menos divertidos, o que se utiliza para magnificar cuatro relaciones laborales en las que, al no haber existido intereses contrapuestos o confrontaciones de base, se le da carácter de encumbrados sentimientos y profunda enjundia a algo que puede quedar destruido en mil pedazos por raquíticos egoísmos profesionales, económicos o sentimentales. Viene esta seudofilosófica perorata a cuento de significar cómo, a pesar de intermitencias en el tiempo y la distancia, uno puede considerarse realmente amigo de alguien, como es mi caso con respecto a Adolfo. Y viene a cuento también esta insistencia sobre la amistad pues creo que es algo, junto a la fidelidad, las desigualdades sociales, la concepción de una idea clásica de "lo narrativo", tanto en cine como en literatura, el amor y la capacidad de solidaridad y de destrucción entre las personas, algo, digo, que conforma muy peculiarmente el universo personal de Adolfo Aristarain como director y guionista a lo largo de su ya dilatada carrera.

Espero que hayan perdonado la frase-tópico de la "dilatada carreta", es un mero subterfugio para evitarme un largo y sesudo recorrido por toda su obra, sus peculiaridades y connotaciones, pero

no se piensen que mi intención es pura y simplemente la de ennoblecer y engrandecer el sentido de la amistad y despedirme con un "¡Viva Aristarain y su cine!" en nombre de su capacidad para revolver tripas y conciencias con sus historias y su estilo narrativo, su planificación y su trabajo con los actores. También querría dejar unas gotas, no tanto de crítica como de esperanza en que la obra de Aristarain, muy capaz de progresar aunque parezca atravesar una etapa de plenitud total, llegue a una gran síntesis de lo que a mí, con perdón de los tratadistas y del propio Aristarain, me parecen dos etapas de su cine.

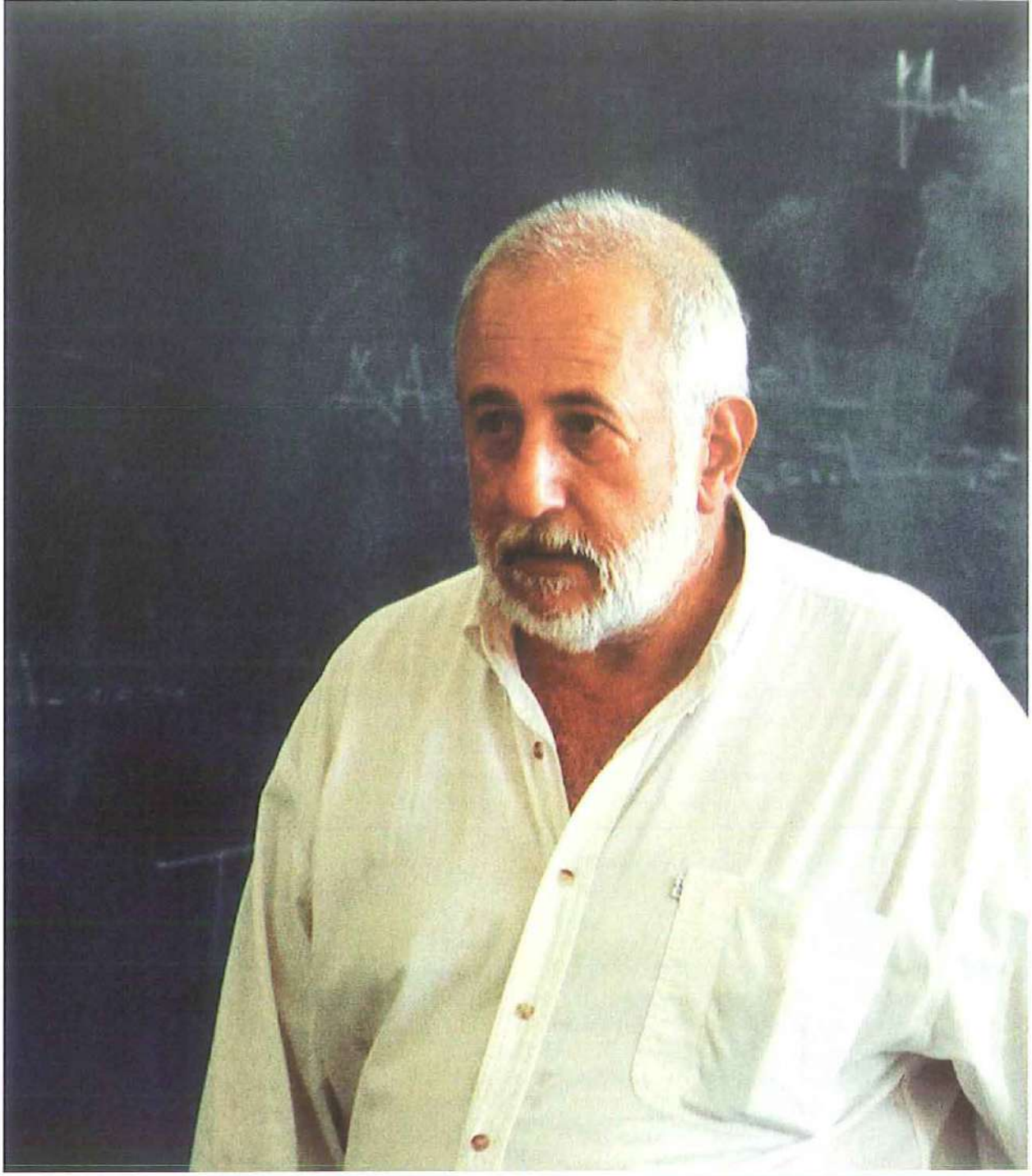
Me explico. Para mí, Aristarain tiene una grande y loable capacidad, tanto para aceptar la obra por encargo o adaptar las formas de un cine de género a sus peculiares intereses narrativos, como para pelear con dureza con sus productores e incluso no lanzarse a realizar proyectos que cree no están bien planteados como guión, forma de financiación o que contradicen sus intereses narrativos y expresivos. En este difícil equilibrio hay una primera etapa de su obra, llamémosle los 80, en la que aplica el punto inicial de lo antedicho, habilidad para manejar los encargos o los géneros y las fórmulas de producción de bajo costo. Llega, en esos años 80, a realizar tres películas de gran riqueza que depuran y marcan un estilo. Me refiero a **La parte del león** (1978), **Tiempo de revancha** (1981) y **Últimos días de la víctima** (1982). Un cine que, partiendo y conjugando fórmulas ya conocidas, lleva más allá, con una narrativa cinematográfica clásica y personal a un tiempo, temas como la soledad, la solidaridad, el temor, la capacidad de destrucción, la brutalidad de las desigualdades y hasta, me atrevería a decir, una disección con estilete de lo más vil que las ideas y hábitos del conservadurismo ideológico, vital y político es capaz de hacer aflorar en el ser humano. Todo ello con una habilidad para que esa narrativa se haga muy accesible a un público amplio, o eso pienso yo, aun cuando, en su momento, no llegasen todas esas películas a tener una gran resonancia, como merecían, en muchos países.

En lo que yo llamo etapa segunda, los 90 digamos, se ha asentado la figura de un Aristarain dominador de sus obras, más personal y lanzado a contar su peculiar filosofía de la vida, con un juego de actores más depurado, con una, quizás, mayor profundidad temática. Serían los años de **Un lugar en el mundo** (1991), **Martín (Hache)** (1997) y **Lugares comunes** (2002), pues, para mí, **La ley de la frontera** (1995) es una mezcla de esas dos épocas que, sin llegar a lo que llamo "síntesis" de ambas, tiene más del cine de género y aventuras que aflora en la primera. Cuando hablo de género y aventuras no hablo tanto de **En busca del arca perdida** (*Raiders for the Lost Ark*; Steven Spielberg, 1981) o **Tras el corazón verde** (*Romancing the Stone*; Robert Zemeckis, 1984) como de una capacidad para crear héroes o antihéroes y situaciones peculiares en las que colocarles para acercar la temática y preocupaciones del director a un público más amplio que aquel que es fiel seguidor del denominado "cine de autor".

En esta última etapa, a la que llega tras una dura travesía por el desierto de proyectos fallidos o imposibles de llevar a cabo, aflora un cine lleno de ideas y personajes muy personal, clara representación de esos grandes temas ya mencionados que Aristarain sabe sacar a las tripas de sus actores con una gran capacidad para definirlos, acotarlos y acercarlos al espectador en toda su crudeza y precisión sin hacerles perder calidez y cercanía pero, ya me perdonarán la leve búsqueda o el leve deseo, no creo que "crítica" sea la palabra, dejando en un segundo término lo que llamo aventura o creación del peculiar concepto de héroe o protagonista que Aristarain ofrecía en la época de los 80 y que, creo, acercaba a un público más amplio su obra.

Cuando hablo de llegar a una síntesis es porque en ningún momento pretendo crear una contradicción entre cine de autor y cine comercial, ni mucho menos decir que en los años 80 hace un cine personal más accesible al público y en los 90 un cine más cerrado, autoral y de "arte y ensayo"; para nada. Pretendo, si no me he expresado mal o de forma insuficiente, llegar a la posibilidad sintética de las excelencias que estas dos etapas han tenido.

Bueno, si les divierte discutir o destripar un poco más una obra tan jugosa y rica como la de Aristarain, plantéense esta modesta síntesis perfeccionista que he enunciado sin grandes explicaciones teóricas y como un mero deseo personal y, volvamos al tema, amistoso. Si mi pequeña disquisición sobre la "dilatada carrera" de Adolfo les parece una soberana tontería, concédanme al menos la virtud de haber sido breve. ¡Ah! Para despejar dudas o rencores, hoy por hoy y con las tendencias cinematográficas "imperantes", me parece imprescindible que se haga un cine y se digan unas cosas como lo que vemos y oímos en las películas de Aristarain.



Contarla a su manera

Entrevista con Adolfo Aristarain

Jesús Angulo / Mirito Torreiro

Lagun duen Luppi ez bezala, Adolfo Aristarain oso gizon lotsatia da. Ez da lan erraza gizon honi elkarrizketa bat egitea, silaba bakarreko hitzak esateko duen joera horrek eraginda, baina bere ohiko adeitasunak konpentsatzen du hori, ordea. Elkarrizketa 2002ko azaroan egin zen bi saiotan, lehena Huelvako Latinoamerikako Zinemaldiaren urte horretako edizioan eta bigarrena Madrilen.

Hasi zenetik, zinemaren barruan dauden lanbide guztietan ibiliz (batez ere zuzendariaren laguntzailearena), aurrena Argentinan eta hurrena Espainian (Mario Camus bere maisu bakarra dela dio), errealizadore gisa jarduteraino, hitz gutxitan baina argitasun handiz errepasatzen ditu gaurdaino egin dituen lanak. Ez du gustuko Argentinako zuzendari gisa bere burua sailkatzea. Zinemak mugarik ez duela uste baitu.

*Lanbidean ikasteaz beti kezkatuta, ez du zalantzarik egiten enkarguzko pelikulak onartzeko garaian (**La playa del amor**, **La discoteca del amor**, **Las aventuras de Pepe Carvalho** telesaila, **La extraña/The Stranger**, eta **La ley de la frontera** bera), bere burua batik bat pelikula hauetan ikusten badu ere: **Últimos días de la víctima**, **Tiempo de revancha** eta, batez ere, **Un lugar en el mundo**, **Martín (Hache)** eta **Lugares comunes** pelikulek osatutako triptiko antzeko hori. Hiru film horiek, beste edozeinek baino hobeto, zineman bilatzen ari dena islatzen dute: istorioak kontatzea eta pertsonaiak erretratatzea, alegia. Kamerak aktoreen menpe egon behar duela pentsatzen du beti. Eta hortaz, bere elkarrizketak beti dira joriak eta kontu handiz neurtuak. Inork ez ditzala bere elkarrizketak ukitu, gero!*

Hala, bere zinema antiheroiez beteta dagoela onartzen du, baita galtzaileez ere, baina beti "munduan leku bat" bilatzeko borrokan ari diren pertsonaiak dira, ordea. Gizakiaren neurrira egindako zinema da, pertsonaia konprometituez betea, eta ez zentzu politiko zorrotzean, zentzu etikoan baizik. Politikaz hitz egiteko garaian nabari zaion nolabaiteko lotsa hori aitortu izan duen bere ideologia anarkistatik datorkio. Bere erara sentitzen duen anarkismoa alegia, non samurtasuna eta gogortasuna nahastu egiten diren zentzu handiz dosifikatuta.

De entrada, una confesión: no resulta fácil entrevistar a Adolfo Aristarain. No, ciertamente, por falta de amabilidad por su parte: en el curso de nuestros encuentros, en todo momento allanó los inconvenientes para que pudiéramos dialogar con él ampliamente; su actitud fue ante todo cordial y sus respuestas, casi siempre claras. Pero hay en el cineasta algo así como una refracción al análisis: en cuanto las preguntas se adentraban en aspectos que podríamos llamar analíticos, que exigían de él una actitud de reflexión sobre su propia obra, aparecía una suerte de inhibición, un exagerado pudor ante la respuesta, como si el cineasta entendiera, en un sentido profundo y sin palabras, que no es él quién para indagar en los pliegues de su yo más profundo.

En cambio, cuando las preguntas inquirían sobre aspectos concretos de su biografía, qué pasó tal año, o cómo fue el proceso que siguió un proyecto determinado, todo se hacía más claro, diáfano y hasta contundente. Con todo, una cierta resistencia, la de quien a pesar de recurrir constantemente a ellas, considera que las palabras son, en el fondo, traidoras, se aprecia en casi todas sus respuestas. Tal vez porque, como él mismo confiesa en la entrevista, tiene claro que su cine es directo y sin simbolismos, y cualquier acercamiento interpretativo le parece redundante.

Lo que sigue es el resultado de dos largas charlas, la primera en Huelva, durante el desarrollo del Festival de Cine Iberoamericano en el que se le rindió homenaje con la proyección de toda su obra (y gracias a la amabilidad de cuya encargada de prensa, Anabel Mateo, que puso todo de su parte para que pudiéramos alojarnos en la ciudad, y que modificó agendas para que la entrevista pudiera ser más larga de lo habitual: desde aquí, nuestro agradecimiento), y la segunda, en Madrid, con el director y su esposa y habitual colaboradora, Kathy Saavedra (coguionista, escenógrafa, autora de argumentos, diseñadora de vestuario: ha hecho con y para Aristarain un poco de todo), con un pie en la escalerilla del avión que los llevaría de regreso a Buenos Aires.

En los comienzos

Nosferatu: Empecemos por los orígenes. Naces en Buenos Aires el 19 de octubre de 1943, hijo de un empleado de imprenta...

Adolfo Aristarain: Sí, mi padre trabajaba en la imprenta de Guillermo Kraft, una empresa que editaba libros de lujo, con ilustraciones, y también otras cosas. Pero no me acuerdo demasiado de mi padre: yo tenía nueve años cuando él murió.

Nosferatu: ¿Te acuerdas del ambiente que había en tu casa? ¿Era una familia politizada, sobre todo teniendo en cuenta el momento histórico en que te tocó nacer, en medio del proceso que llevaría al general Perón a la presidencia de Argentina?

Adolfo Aristarain: No, no demasiado, aunque viéndolo en la distancia, mi padre era un socialista que detestaba la demagogia peronista, al que le molestaba mucho la censura de prensa (hablo de 1950 ó 1951) y que odiaba la figura del jefe de manzana, un tipo del partido que era, ni más ni menos, el informante, el que daba cuenta de quién era quién. Pero no creo que fuera una persona que, más allá de esto, estuviera muy politizada.

Nosferatu: ¿Tu madre trabajaba?

Adolfo Aristarain: Mi madre era profesora de piano, daba lecciones de piano, teoría y solfeo, de ahí que desde siempre hubo en mi casa mucho interés por la música. Mi padre tocaba muy bien de oído, más que nada tangos.

Nosferatu: Tus primeros amores en este terreno, no obstante, se orientaron más hacia el *jazz* que hacia el tango...

Adolfo Aristarain: Lo que pasa es que, al faltar mi padre, mi gusto por la música fue más tardío. Tuve unos primeros escarceos con el *dixiland*, luego me adentré a fondo en el *jazz*, y andando el tiempo se convirtió en un gusto claramente excluyente.

Nosferatu: Llegaste a estudiar trompeta, ¿no es cierto?

Adolfo Aristarain: Sí, tuve la mala idea de interesarme por el instrumento más difícil, aunque en realidad sólo estudié un año. Tocaba, además, el piano, aunque sólo de oído. Mi madre intentó enseñarme, pero me pasó lo que siempre ocurre en estos casos: que a una madre que intenta enseñar no se le hace caso.

Nosferatu: Tú viviste el gran cambio del *jazz* de los 50. ¿Crees, como decía Chet Baker, que en esa época no se oía *rock*, sino que la música de los jóvenes era el *jazz*?

Adolfo Aristarain: Bueno, al menos en Buenos Aires el rock entró con una película de Richard Brooks, **Semilla de maldad** (*The Blackboard Jungle*, 1957) en la que salían Bill Haley & The Comets. Pero yo ya estaba metido en el *jazz*, oía a Eddie Comdon, a Armstrong, por supuesto, que estuvieron en el origen de mi afición. Pero luego me interesó mucho la renovación del *be bop*, y llego hasta el *free jazz*, del que me gustan sólo algunas cosas: John Coltrane, claro, pero hay que escucharlo de a poco: es muy denso.

Nosferatu: Alguna vez reconociste haber leído mucho a Ro-

berto Arlt, a Borges, a Jacques Prévert...

Adolfo Aristarain: Es difícil decir qué me influyó más, pero en todo caso, como buen autodidacta que soy, leí todo lo que cayó en mis manos, lecturas que me aconsejaba algún amigo, descubrimientos que iba haciendo por mi cuenta. Me beneficiaba, claro está, el ambiente bonaerense de la época, con aquellas espléndidas librerías de viejo, que no eran como ahora lugares de venta de restos de edición, sino auténticas librerías con ofertas y libros inencontrables, a las que tenías que ir continuamente porque cada día llegaban cosas nuevas, auténticas maravillas. Así descubrí a muchos autores, y sigo siendo, a mis años, una rata de librería. Aunque debo reconocer que antes de la lectura fueron las historietas, los cómics, con los que aprendí a leer incluso antes de ir a la escuela, y las tiras cómicas de los periódicos. Algo parecido me ocurrió con el cine: a mi madre le apasionaba, oía constantemente programas de radio sobre el asunto, e íbamos a ver tres películas por sesión, en cines de barrio.

A vueltas con el cine

Nosferatu: Has reconocido que lo que más te gustaba era el cine de acción americano.

Adolfo Aristarain: Bueno, ocurrió que tras la muerte de mi padre, vinieron a vivir a mi casa unas tías a las que les gustaba mucho más el cine argentino. Y yo iba con ellas, a pesar de que detestaba ese tipo de películas. La división que entonces hacíamos para las películas no era por autor o por género, sino "de amor", "de *cowboys*"... Claro, las de amor no me gustaban mucho. Era estupendo, no obstante, verlas en cines de barrio, porque la gente, en cuanto los actores de besaban, empezaban a gritar, a decirles chistes... era muy animado. Y cuanto peor fuera el cine, más divertido.

Nosferatu: ¿Qué recuerdas del cine europeo que veías en tu adolescencia? ¿Recuerdas alguno que te influyera luego?

Adolfo Aristarain: No se sabe muy bien quién te influye, o al menos yo no lo sé. Lo que sí recuerdo es que había un cine en Buenos Aires, el Lorraine, que proyectaba bastante cine europeo, era una especie de sala de arte y ensayo que montaba periódicamente ciclos de cine. Recuerdo, por ejemplo, un ciclo con 30 títulos de Ingmar Bergman, que se proyectaban uno por día..., y también pasaban cine polaco, películas de Antonioni, el primer Kurosawa, títulos que no se estrenaban comercialmente en ninguna otra sala. Por otra parte, en la calle Lavalle, que era entonces la calle de los cines, con uno al lado de otro (era una maravilla, pero todo eso se acabó hace tiempo), había un multicine de programa doble, que pasaba películas de serie B americanas -me acuerdo de muchas de Roger Corman, por ejemplo-, con cambios de programación constantes... Para mí, que vivía en la bohemia, era la gloria la oferta cultural de entonces: Florida, Corrientes, Lavalle; librerías, teatro, cine..., además de galerías de arte; era un momento muy interesante en las artes plásticas argentinas...

Nosferatu: ¿Recuerdas haber visto entonces algo de cine español?

Adolfo Aristarain: Sí, algunas películas de Bardem, de Berlanga... sobre todo **El verdugo/ La ballata del boia** (Luis G. Berlanga, 1963), una película que dio mucho que hablar entonces, que se convirtió en *"algo que había que ver"*... Después llegaron algunas películas de Mario Camus, que ganó el festival de Mar del Plata con **Young Sánchez** (1964)... Pero en todo caso, se veía mucho más cine italiano que español, incluso más cine inglés... Era un mercado más abierto, a pesar del dominio americano.

Nosferatu: En el escrito de Quintín que publicó el festival de Huelva (1), se afirma que has estado desde siempre fuera de los márgenes del cine argentino. Pero, ¿ningún director argentino de los que veías en tus largas sesiones de cine te interesó? ¿Ninguno de los jóvenes, como David Kohon, Rodolfo Kuhn, Leonardo Favio, te decía nada?

Adolfo Aristarain: Es que no es del todo cierto lo que dice Quintín. Él no reconoce ninguna influencia argentina en mi cine... no sé, yo recuerdo que no me gustaba, por ejemplo, Leopoldo Torre-Nilsson, más allá de dos películas. De la generación de los 60, me gustaba Kohon, pero no Kuhn..., y no había muchos más; Favio es un poco posterior, en todo caso.

Nosferatu: No te reconoces, pues, en ninguna tradición del cine argentino.

Adolfo Aristarain: No, en ninguna. Yo no creo en las divisiones, en las clasificaciones que establecen los críticos. Por hacer cine en un país determinado no tiene por qué notarse ninguna influencia autóctona; en todo caso, lo que hay que ver son las condiciones de producción de cada película, pero poco tiene que ver la tradición con la narrativa. Además, ¿qué es el cine argentino? Lo que hay son directores y películas, gente que sabe hacerlas -en Argentina o en cualquier otro país, da igual- y gente que no, tipos que interesan con sus propuestas al público y otros que no. Además, si en literatura no se hacen divisiones por naciones, ¿por qué hay que hacerlas en el cine?

"Además, ¿qué es el cine argentino? Lo que hay son directores y películas, gente que sabe hacerlas -en Argentina o en cualquier otro país, da igual- y gente que no, tipos que interesan con sus propuestas al público y otros que no."

Nosferatu: Volvamos un poco atrás. Antes de tu periodo bohemio, abandonaste tus estudios en secundaria. ¿Por qué?

Adolfo Aristarain: Por varias razones, pero sobre todo por una: que mi intención era seguir la carrera de Letras; pero, hablando con amigos que ya cursaban la universidad, me di cuenta de que estaban hartos, hasta los cojones, de una educación que no les servía, y tampoco a mí, para lo que quería, que era escribir. Lo único que me daban entonces los estudios era una cierta organización de lecturas, pero nada más, de ahí que decidiese dejarlos.

Nosferatu: Tú habías estudiado inglés en la English High School, lo que, por lo que parece, te abrió luego muchas puertas.

Adolfo Aristarain: Sí, estudié, pero lo cierto es que el cine subtitulado era una escuela casi mejor que la English High School. De hecho, por mis estudios, mi acento debería ser ortodoxamente inglés, pero cuando fui a EE.UU. y me atreví a ponerme a hablar, parecía americano: me decían que si era de Nueva York. En todo caso, el inglés me sirvió no sólo para mi futuro profesional, sino para leer a Joseph Conrad o a Robert L. Stevenson en su lengua original.

Nosferatu: Tus primeros trabajos son de lo más variopinto: vendedor de jabón, profesor de inglés, vendedor ambulante de libros... y luego te vas a Brasil.

Adolfo Aristarain: Cuando me fui a Brasil ya había hecho algún trabajito en cine: de figurante, en una película que se llamaba **Dar la cara** (José A. Martínez Suárez, 1961), como secretario de producción en otra. Me di cuenta entonces de que lo mejor para mí sería la dirección, pero no porque aspirara a ser un artista, que fue una veleidad que no tuve nunca, sino como una forma de ganarme la vida, porque lo que me seguía interesando por encima de todo era escribir. Me apunté entonces en el sindicato, que por aquel entonces estaba formado por una banda de hijos de puta que no permitían a nadie progresar en la profesión: Ricardo Aronovich, que ya había hecho dos películas como director de fotografía, no pudo lograr el carnet sindical -lo que le impedía trabajar-, y se tuvo que ir a Francia, donde hizo toda su carrera posterior. Yo esperé un año para poder hacer mi primera película como meritorio, es decir, sin cobrar ni un duro; y cuando pude entrar, no fue por otra cosa que por casualidad, por intermedio de un amigo que trabajaba en el rodaje. Pero eso fue después; antes, como una amiga y un amigo se fueron a Brasil, me fui yo también, y a través de un americano

Rodaje de **Un lugar en el mundo**

que tenía un estudio en el que se doblaban series americanas, como **Bonanza**, aproveché mi dominio del inglés, me puse a trabajar en eso. Hacía de todo, desde cortar y montar hasta reproducir sonidos que se perdían en la banda de sonido internacional.

Nosferatu: Un buen aprendizaje técnico, en todo caso...

Adolfo Aristarain: Sí, qué duda cabe, un aprendizaje que duró seis meses. Desde entonces, ya no paré, incluso cuando regresé a Buenos Aires, que fue, cronológicamente, cuando me apunté al sindicato. Trabajé mucho, como segundo ayudante -era un buen momento, con una producción estable y continuada que te permitía empalmar un rodaje con otro-, y aproveché mucho la experiencia, porque en la época, el primer ayudante te permitía mucho juego -de modo que él viviera mejor, todo hay que decirlo-, y yo lo aproveché. Me lo pasaba muy bien, además era un oficio muy bien pagado, por su tradicional carácter de ocupación discontinua.

Nosferatu: También tuviste un programa en Radio Nacional, en Buenos Aires. ¿En qué consistía?

Adolfo Aristarain: Fue una experiencia que duró cuatro meses. Se llamaba *Poetas en el tiempo*, y yo escribía los guiones, que versaban sobre Dylan Thomas, a quien había traducido. Un amigo actor, Martín Andrade, los recitaba, y como fondo sonoro utilizábamos música de *jazz*. Fue antes de trabajar como ayudante de dirección.

Nosferatu: Tu vida profesional dio un giro a raíz del rodaje de una coproducción hispano-argentina, **Digan lo que digan** (Mario Camus, 1966), en la que llegaste a ser ayudante de dirección...

Adolfo Aristarain: Fue un poco por casualidad. Había un ayudante previsto, pero por lo que fuera no ejerció de tal. Yo andaba por ahí, y después de varios días terminé recibiendo el encargo. Fue un rodaje muy movido...

Nosferatu: Te fuiste nuevamente de Argentina, pero esta vez a España, gracias a tu amistad con Mario Camus. Pero esa ida coincidió con el comienzo de la dictadura del general Onganía. ¿Tuvo esta situación algo que ver con tu decisión de abandonar tu país?

Adolfo Aristarain: No, lo político no tuvo nada que ver con mi decisión. Claro que entonces la situación era terrible, pero visto lo que vino luego, era apenas un pesado juego de niños. Perseguían a gente de izquierda, a jóvenes con el pelo largo les cortaban el pelo en la comisaría, pero no había asesinatos ni desapariciones. Lo que ocurrió es que yo quería, desde mucho tiempo antes, embarcarme, ver mundo, moverme, y la ocasión no me vino por la marina mercante, sino por el cine.

Nosferatu: En España trabajaste con Camus, pero también con otros directores...

Adolfo Aristarain: Sí, hice con Vicente Aranda **La novia ensangrentada** (1972), que fue una buena experiencia. Pero sin duda quien más me enseñó, mi verdadero maestro, si es que tuve alguno, fue Mario Camus, con quien podía hacer algo que todo ayudante de dirección con aspiraciones de dirigir suele hacer: imaginar qué puesta en escena haría en cada uno de los planos. Lo que ocurre es que esas hipótesis rara vez se pueden discutir con el director para el que trabajas, mientras que con Mario, con quien tenía una confianza más de amigo que de ayudante, sí que lo hacía. Con él podía hablar.

Nosferatu: Tu primera ocupación fue en los rodajes de Almería, los coproducciones con Italia, algunas también con capital americano.

Adolfo Aristarain: Sí, eran rodajes muy complejos, con una pirámide jerárquica muy acusada. En Argentina, los equipos de rodaje eran de 25 personas, mientras que aquí llegaban a ser 100. Aunque rodé también en Roma y en Colombia (el proyecto era **Los aventureros** (*The Adventurers*, 1970), de Lewis Gilbert, un proyecto rodeado de problemas que, puesto que se alargó interminablemente en la fase de rodaje, provocó una cerrazón de los grandes estudios en sus rodajes extranjeros, que desde entonces se limitaron a un presupuesto de 10 millones de dólares, además de retrasar todos los proyectos en curso), lo cierto es que todos los rodajes se montaban en España, con empresas españolas.

Nosferatu: Trabajaste también con Sergio Leone, y según declaraste en alguna ocasión, tuviste más de un problema con el italiano.

Adolfo Aristarain: Es que yo empecé con muy mal pie con él. La película era **Hasta que llegó su hora** (*C'era una volta il West*, 1968). Leone no hablaba una sola palabra en inglés, y yo sí; y yo, además, hablaba en italiano, no por nada, sino por hambre: porque si al llegar a Almería hubiese dicho que no lo hablaba, me hubieran mandado de vuelta a Madrid. Yo entendía el idioma porque mi madre era hija de italianos, y lo hablaba con mis tías, así que yo, sin más, me lancé a hablarlo. Leone dependía de mí para las traducciones, y lo pasó muy mal, porque tenía un problema mayúsculo, que era Charles Bronson. El actor era, ante todo, un hijo de mala madre, un mal tipo que le hacía la vida imposible a todo el mundo. Mi primer contacto fue así: Bronson, apoyado en una piedra, escuchaba las indicaciones de Leone, que yo le traducía. Leone hablaba y hablaba, y Bronson no decía nada, hasta que a los veinte minutos lo frenó en seco y me dijo: *"Dile a este tipo que el guión ya me lo leí, y que lo que quiero ahora es que me diga qué carajo tengo que hacer"*... Y todo eso se lo tenía que decir yo al italiano: el intérprete terminó pagando esas tensiones.

Nosferatu: En cambio, Henry Fonda, otro de los estadounidenses contratados para la película, no tenía ese comportamiento...

Adolfo Aristarain: No, Fonda era un señor, como otros actores anglosajones a los que traté profesionalmente: William Holden, que me encantaba trabajando; Jason Robards, con quien hice una buena amistad y con quien me fui muchas veces de juerga: andaba triste porque acababa de separarse de Lauren Bacall. Taciturno, discreto, no molestaba a nadie, estaba siempre apartado. Pero Bronson no. Había que avisarlo tres veces -como a todos los actores americanos: era el protocolo habitual-, pero después de llegar tarde decía que a él no lo había llamado nadie, cuando yo sabía que el ayudante lo había hecho: era un cabrón, lo hacía sólo por hacer daño. Además, se permitía discutir los ángulos de cámara con Leone, y si la cámara no se colocaba donde él quería, no rodaba. Y Leone tragaba, qué remedio, porque si no el proyecto se hundía: fue un rodaje terrible.

Nosferatu: Luego trabajaste también con Melvin Frank y con Glenda Jackson en **Un toque de distinción** (*A Touch of Class*, 1972), con Peter Collinson en **Los cazadores** (1974), en la que coincidiste con William Holden. ¿Qué aprendiste de todos ellos?

Adolfo Aristarain: A decir verdad, no puedo precisar qué aprendí de quién, pero en todo caso fue una experiencia provechosa. Por aquel entonces, yo era una esponja que absorbía todo, a pesar de que en el esquema americano un ayudante de dirección es sólo alguien que está al lado del director y no tiene por qué participar en el aspecto creativo: sólo estás para la coordinación con producción, más que para asistir realmente al director, de forma que a veces ni

"... Fonda era un señor, como otros actores anglosajones. (...) Pero Bronson no. Había que avisarlo tres veces, (...) pero después de llegar tarde decía que a él no le había llamado nadie: (...) era un cabrón, lo hacía sólo por hacer daño."

siquiera te enteras de qué se está rodando. Yo intentaba estar en todas, y a veces tenía suerte: ya en mi primer rodaje, una película en la que asistía a Giorgio Stregani (2), éste me mandó rodar los fondos de los títulos de crédito, el asalto a una diligencia; yo estaba absolutamente asustado, pero también encantado. Collinson también me dejó rodar los fondos de títulos, y con Mario, en la serie de televisión **Los camioneros**, hice algunas cosas. Todo eso ayuda, te hace entender dónde hay que colocar la cámara, a pesar de que el miedo escénico, en las primeras semanas de rodaje, el miedo al trabajo con los actores, jamás me lo quité de encima, ni siquiera ahora.

Nosferatu: ¿También te pasa rodando con gente que conoces, como la que te suele acompañar en tus películas?

Adolfo Aristarain: Sí, siempre. Yo trato de arrancar el rodaje, en los primeros días, con planos muy tontos, casi mecánicos, para ir perdiendo ese miedo.

Nosferatu: Volviste a Argentina en marzo de 1974, y alguna vez confesaste que lo hiciste porque veías difícil el salto de la ayudantía a la dirección con la legislación española de la época.

Adolfo Aristarain: Sí. Mis contactos en España eran sobre todo jefes de producción, gente como Miguel Tudela o Paco Molero; ni siquiera con empresas de producción. Veía muy difícil saltar esa barrera, a pesar de algún intento: por ejemplo, en 1970 escribí un guión que intenté vender -ni siquiera quería rodarlo yo-, y que no pude colocar, aunque luego reciclé algunas cosas para una de mis películas posteriores, **La discoteca del amor** (1980). A eso había que agregar un momento político, en Argentina, apasionante, con el final de la dictadura y la eliminación de la censura: parecía que el socialismo estaba a la vuelta de la esquina, y no me lo quise perder. Yo ya estaba con Kathy Saavedra, mi mujer, a la que conocí en Buenos Aires y con quien vivía en España, y ya en el vuelo de regreso intuimos que las cosas ya se estaban deteriorando. Habría que agregar, además, que los rodajes en Almería, que eran mi ocupación principal, se estaban terminando por aquel entonces.

Nosferatu: De regreso a Argentina, vuelves a trabajar como ayudante de dirección de cineastas como Juan José Jusid o Juan Stagnaro. ¿Cómo era el cine argentino con el que te encontraste?

Adolfo Aristarain: Fue un momento, en 1974, bastante bueno. Había en cartelera tres o cuatro películas importantes, como **Quebracho**, de Ricardo Wurlicher, o **La Patagonia rebelde**, de Héctor Olivera, cuyo éxito llegó incluso a bloquear la exhibición de películas americanas. Fue entonces cuando Perón, y no los militares, impuso la censura. Perón nombró director general de cine a Miguel Tato, un tipo siniestro que siguió incluso luego en su puesto con los militares, por presiones de las multinacionales americanas, que llegaron a amenazar con cortar la llegada de medicamentos -una postura absolutamente extorsiva- lo que supuso un frenazo a la producción. Fue un periodo siniestro el que se abrió entonces.

Rodar películas, pese a todo

Nosferatu: ¿Cómo te afectó, personalmente, el golpe de estado dado por los generales y encabezado por Videla?

Adolfo Aristarain: En el momento en que se dio el golpe, nadie podía imaginar lo que iba a pasar, a pesar de que ya estaban haciendo desaparecer a la gente y asesinaban sin juicio: hay que recordar que la Triple A, el grupo terrorista manejado por el ministro López Rega, estaba funcionando desde varios años atrás. Pero al mes del golpe ya comenzaron a circular listas de gente amenazada, a quienes de una u otra forma se les obligaba a irse del país. Yo era una persona de izquierdas, pero tuve la suerte de que todavía no había dirigido ninguna película, y además había vivido siete años en el exterior, con lo cual pude pasar más desapercibido. Gracias a haber vivido afuera, yo tenía entonces una visión distanciada, muy crítica con la izquierda guerrillera, tanto del Ejército Revolucionario del Pueblo, que no tenía base social, como de los Montoneros, a pesar de que dos de mis mejores amigos murieron por su militancia peronista: jamás pude entender cómo alguien pudo pensar que Perón iba a dar un giro a la izquierda, con su prontuario político, el de alguien, militar para mayores datos, que desde 1943 se dedicó a frenar a comunistas y socialistas. A mí me pareció que las promesas progresistas de Perón no eran otra cosa que una provocación para que quienes estaban en la izquierda peronista levantaran la cabeza y quedaran retratados, para luego poder eliminarlos mejor.

Nosferatu: Parece raro que en un contexto como ése hayas podido debutar con una película criminal, de tono e intenciones muy duras, **La parte del león** (1978). ¿Cómo fue el proceso que te llevó a dirigirla? ¿El guión era sólo tuyo? ¿Por qué no sale ningún policía?

Adolfo Aristarain: Eso fue una exigencia de la censura. Por qué una película policial fue porque había un público para ese tipo de cine, lo que me permitió, por una parte, hacer un guión para rodar en poco tiempo, y por la otra, reducir gastos: la película costó 80.000 dólares, cuando el coste medio de la época no bajaba de 300.000. Por eso pude hacerla: porque involucré a cuatro amigos, entre ellos mi abogado de toda la vida, para que invirtieran en ella, y a pesar de que no tuvo éxito, aunque sí de crítica, no perdió dinero.

Nosferatu: La parte del león es una película de inusual violencia, pero también un discurso con los roles cambiados: el personaje aparentemente principal (Julio de Grazia) es en realidad un traidor, el delincuente veterano (Ulises Dumont) se reconcilia con el espectador tras matar a su socio. Es una película sin alusiones sexuales, pero la escena de la seducción entre el Nene y la adolescente es mucho más turbadora que si estuvieran desnudos.

Adolfo Aristarain: Es que la adolescente se excita, parece aceptar casi la violación que la amenaza... Cuando la censura decía que no podía haber sexo, no se imaginaban que podía haberlo en los ojos, en la expresión de una jovencita. Para ellos, sexo era sólo mostrar a la gente en cueros. Además, la secuencia en sí estaba en el guión, y ahí lo que censuraban era el guión previo, y eso pasó sin más comentarios.

Nosferatu: En tu primera película aparece una frase, que se repite en títulos posteriores y que te valió acusaciones de misoginia: *"Las mujeres siempre traen problemas"*.

Adolfo Aristarain: Es gracioso, pero esas tonterías que uno hace, y que no son más que bromas, te crean fama inmerecida. No soy para nada misógino y las relaciones con las mujeres han sido para mí, desde siempre, de estricta igualdad. Por lo que parece, ahora las cosas se están revirtiendo, y a raíz de **Lugares comunes** (2002) mucha gente, en especial mujeres, me han preguntado si el personaje que interpreta Mercedes Sampietro lo escribió mi mujer, Kathy, porque sólo una mujer puede captar los detalles del alma femenina con tanta precisión...

Nosferatu: En todo caso, el tratamiento de las mujeres tiene muchas aristas en tu cine. Porque si bien es cierto que los personajes masculinos dicen cosas sobre ellas, también las arruinan: en **La parte del león**, Julio de Grazia le amarga la vida a Fernanda Mistral...

Adolfo Aristarain: No sé, no es algo que me proponga, yo no me planteo estas cosas, sino que van saliendo así. Pero en todo caso, creo que el mayor grado de lucidez, en mis películas, está del lado de las mujeres. En **Tiempo de revancha** (1981), Haydée Padilla se va porque se da cuenta que Federico Luppi está equivocándose...

Nosferatu: Hay también en la película una primera referencia, que luego se hará más fuerte, a España, a lo que puede ser en el imaginario de alguno de tus personajes: en este caso, el asmático Dumont sueña con vivir en Madrid, como si fuera un paraíso. Provisional, pero paraíso al fin y al cabo.

Adolfo Aristarain: Uno de los títulos que tuvo el proyecto fue *Chau, Madrid*, precisamente, que es una frase que Dumont dice. No sé, pero creo que, al fin y al cabo, éste es el primer mundo, y aquél, la Argentina, no lo es. Desde el punto de vista de la estabilidad económica, es mucho más seguro vivir aquí, ¿no?

Nosferatu: El personaje de Dumont se llama Larsen, que es un nombre que se repetirá luego en otros personajes futuros. ¿Es un homenaje a Juan Carlos Onetti?

Adolfo Aristarain: No, en realidad es un homenaje a *El lobo de mar*, de Jack London, a quien Onetti, a su vez, homenajeó.

Nosferatu: En **Tiempo de revancha**, Dumont y De Grazia intercambian sus nombres. ¿Es por alguna razón?

Adolfo Aristarain: No, es sólo un juego, y no conviene llevarlo más lejos. Quintín, a quien ya mencionamos antes, me hacía ver que el hijo de Federico Luppi en **Un lugar en el mundo** (1991) se llama Ernesto, igual que el Che Guevara, y yo le dije que era mucho más simple todo. Mario Dominici, que es el nombre de Luppi en el film, era el nombre de uno de mis tíos, casado con una hermana de mi padre, y el hijo de ellos, primo mío y muy amigo de adolescencia (ya murió), se llamaba Ernesto. Eso es todo. Dominici es también el malo de **Últimos días de la víctima** (1982), y eran bromas privadas que yo le gastaba a él, y nada más. Una vez, uno de los asistentes a una sesión de **Tiempo de revancha**, hizo todo un análisis a partir del nombre del protagonista, Pedro Bengoa. Decía que Pedro era uno de los apóstoles, sinónimo de "piedra", y tenía que ver con la cantera, mientras que Bengoa era "vengo a"... Está muy bien, pero Pedro Bengoa es sencillamente un amigo mío de Montevideo. Sólo me preocupa encontrar nombres simples, que el espectador retenga, y nada más.

Nosferatu: Pero más allá del nombre, lo cierto es que en **La parte del león** ya aparece uno de los temas básicos de tu filmografía, tu simpatía por los perdedores, tu apuesta por ellos contra quienes son, en la sociedad, más fuertes, más poderosos.

"Una vez, uno de los asistentes a una sesión de Tiempo de revancha, hizo todo un análisis a partir del nombre del protagonista, Pedro Bengoa. Decía que Pedro era uno de los apóstoles, sinónimo de "piedra", y tenía que ver con la cantera, mientras que Bengoa era "vengo a"... Está muy bien, pero Pedro Bengoa es sencillamente un amigo mío de Montevideo."

Adolfo Aristarain: Lo que pasa es que, en este sistema capitalista en el que vivimos, yo no puedo estar nunca con quien manda. En mis películas hay distintos grados de conciencia en los personajes. En el caso de Julio de Grazia, se trata de un tipo completamente entregado a las normas del sistema, lo único que es capaz de ver es el dinero como tabla de salvación. Y en **Tiempo de revancha** es al revés: el dinero no es lo importante, sino la dignidad. Mis personajes se marginan siempre en relación con el sistema, se aíslan de él algunas veces, en otras creen que lo pueden manipular, como el asesino de **Últimos días de la víctima**, sin darse cuenta de que los están utilizando. Yo creo que este aspecto es el que ha impedido que algunas de mis películas envejezcan: no apunto nunca a cuestiones coyunturales, de actualidad, sino que critico el sistema. En el caso de **La parte del león**, Julio de Grazia no es que sea un personaje antipático, es que en el fondo es sólo un pobre tipo, una víctima. En el caso de Luppi en **Últimos días de la víctima**, no me cabe duda de que es un cabrón, pero lo que ocurre es que el carisma de Federico es muy fuerte...

Nosferatu: También está el Hans/José Sacristán de **Un lugar en el mundo**, un descreído, un tipo que parece estar de vuelta de todo... Hay una cierta ambigüedad moral en tus personajes...

Adolfo Aristarain: Hans es un escéptico, más que un ambiguo.

Nosferatu: En tu primera película ya aparecen los actores que te acompañarán en buena parte de tu filmografía posterior: Ulises Dumont, Marcos Woinsky, Julio de Grazia, Arturo Maly... y Luppi no estaba, tal vez porque aún estaba prohibido.

Adolfo Aristarain: Bueno, no figuraba en el elenco original. El protagonista hubiera debido ser Luis Politti, y la chica, Cecilia Roth, a quien conocía desde los 16 años, de las pruebas de una película, **No toquen a la nena** (Juan José Jusid, 1976), en la que trabajé de ayudante. Pero ambos se tuvieron que exiliar en España, con lo que no fue posible. Si repito actores es porque funcionan, y porque es una situación ideal para mí: no tengo que hablar tanto, sólo por los gestos me entienden.

Nosferatu: ¿Notas diferencias grandes, en lo que tiene que ver con el método de trabajo, entre los actores argentinos y los españoles?

Adolfo Aristarain: No, ninguno, al menos con los que me ha tocado trabajar. Pero no quiero generalizar: hablo sólo de mi experiencia. En la serie de **Pepe Carvalho**

(1986) trabajé con docenas de actores, y la única diferencia que noté fue entre un actor inteligente y otro que no lo es; nada más. Sí las encontré, en cambio, con algún actor americano: me acuerdo de Barry Primus, un tipo que luego llegó a dirigir y que hacía un papel muy pequeño en **La extraña/The Stranger** (1986). Es amigo de Robert De Niro, se formó en el método Strasberg, y me volvió loco con preguntas sobre quién era su personaje, quiénes eran sus padres, qué relación tenía con su esposa... ¡y lo único que tenía que decir era dónde estuvo la noche anterior!

Encargos y otros asuntos

Nosferatu: A pesar de que no tuvo éxito de público, la película te sirvió como tarjeta de presentación ante la industria, de donde te vendrían dos encargos posteriores.

Adolfo Aristarain: Sí, concretamente de Aries, la productora de dos de los directores más importantes del cine argentino de la época, Héctor Olivera y Fernando Ayala. Me llamaron para hacer una película, **La playa del amor** (1979), que formaba parte de una serie, hasta entonces compuesta por otros dos títulos, **Los éxitos del amor** (Fernando Siro, 1978) y **La carpa** (tienda) **del amor** (Julio Porter, 1979). Esta última era muy mala, lo que ocasionó que la viera menos gente (aunque, claro está, eran películas muy comerciales: la primera tal vez hizo dos millones de espectadores, la segunda bajó a la mitad, o algo por el estilo), con lo cual decidieron elevar un poco el listón de la calidad. Estas películas estaban relacionadas con un sello discográfico, Microfón, cuyos dueños eran hijos de un antiguo compañero de trabajo de mi padre en la imprenta Kraft. Las películas se hacían en realidad como una forma de promoción cinematográfica de discos recopilatorios que reunían todo tipo de estilos y cantantes. Cuando me llamaron, les dije que aceptaba encantado, que esto era un oficio y que yo estaba para aprender, y me dieron total libertad para rodar como yo quisiera. La única condición, no obstante, era que tenía que incluir doce canciones y, en la medida de lo posible, repetir con los mismos actores, y en el caso de la primera de las dos que hice, **La playa del amor**, había un guión previo que pude reformar a mi gusto.

Nosferatu: No hemos visto estas dos películas, que jamás se han pasado en España, ni siquiera en televisión, pero los críticos que han escrito en profundidad sobre tu cine, especialmente Quintín y Fernando Brenner, sostienen que **La playa del amor** es una película estimable, que se aguanta aún muy bien.

Adolfo Aristarain: Sí, eso dicen, aunque yo no lo sé porque no vuelvo a ver nunca mis películas ya hechas. No puedo verlas. El gran problema que tiene este oficio es que, a pesar de que los directores solemos ser cinéfilos, yo por lo menos disfruto mucho volviendo a ver películas de otros, pero jamás las mías. Les encuentro todos los defectos, me mortifica no haber hecho los cosas de otra manera... Y no digamos si hay gente: ni siquiera soporto ver **Lugares comunes**, que es la que acabo de terminar. Me pongo muy tenso.

Nosferatu: La discoteca del amor, la segunda, tiene guión tuyo.

Adolfo Aristarain: Sí, en ésta me propuse complicar un poco las cosas. Por ejemplo, meter muchos actores en una misma escena (hasta ocho hay en una), como una forma de aprender haciendo. Hay muchos homenajes cinéfilos, me propuse hacer que los cantantes, que no eran actores, realmente actuaran, obligándoles a repetir muchas veces las tomas, a pesar de que los productores me decían: *"Adolfo, no insistas, ¿no ves que son de madera? Nunca vas a lograr hacerlos actuar"*. Hasta esos extremos me dejaban hacer. También pude elegir a parte del elenco técnico; sólo algunos, porque Aries tenía empleados por contrato.

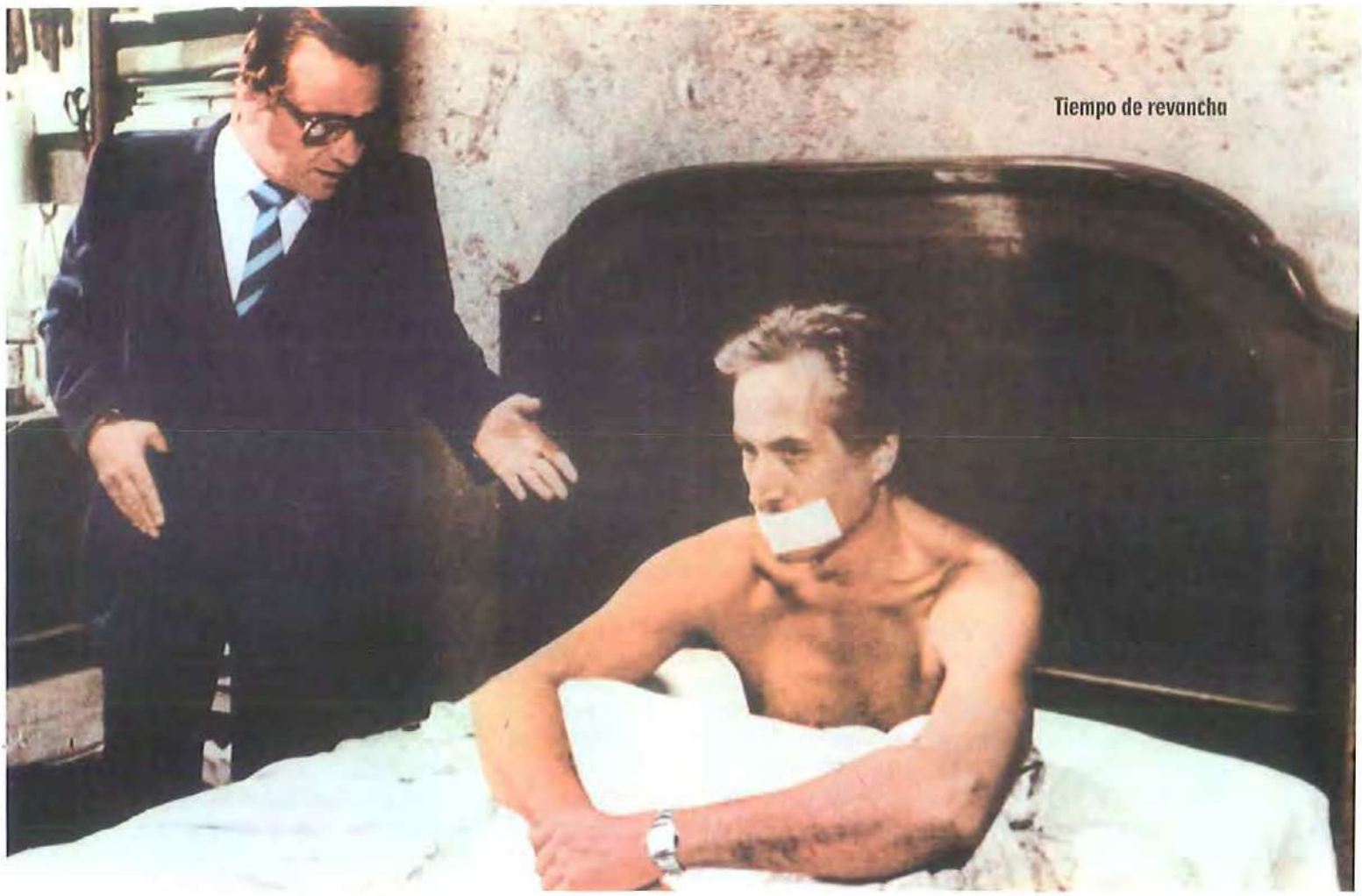
Nosferatu: Hay homenajes curiosos en la película. Hay un tal Eddie Ulmer (por Edgar Ulmer), un tal Lugosi, una radio se llama El Dorado, como la película de Howard Hawks... ¡incluso hay un Guillermo (William) Beaudine, un olvidado director de serie B!

Adolfo Aristarain: Sí, no era un homenaje, sino que buscaba algo que sonara; una broma, en suma. Ésta era más una película policial que la anterior. En las dos me divertí bastante, y no llegué a rodar una tercera, que ya me había ofrecido Olivera, porque tenía listo el guión de **Tiempo de revancha**, que fue la que hice a continuación.

Nosferatu: Estas películas te valieron la fama, al menos entre la crítica, de ser el más americano de los directores argentinos. Por cierto, ¿qué tal te llevas con la crítica?

Adolfo Aristarain: Yo creo que ni bien ni mal. Algunos dicen que los intimido, pero no es mi inten-

"Mi cine es muy directo, no tiene misterios, habla con claridad, creo, y es inútil buscarle símbolos, no hay ni hermetismos ni códigos raros."



Tiempo de revancha

ción, para nada. Hay críticos a los que respeto: ven la película, opinan, puedo estar de acuerdo o no, pero eso es lo de menos. También es cierto que hay otros que interpretan lo que no está pero que les gustaría que estuviera, y a mí eso me parece un error. Mi cine es muy directo, no tiene misterios; habla con claridad, creo, y es inútil buscarle símbolos, no hay ni hermetismos ni códigos raros; y a esos tipos no los respeto.

Nosferatu: ¿Y te suelen afectar las críticas?

Adolfo Aristarain: No, pero porque soy despiadadamente autocrítico. Creo que soy uno de los pocos directores a los que un productor le ha pedido que incluyera secuencias que ya había desechado por malas. Por lo tanto, es raro que en una crítica haya aspectos, sobre todo formales, que yo no haya tenido en cuenta. En ocasiones, las críticas me sorprenden por demasiado positivas: creo que no hay para tanto, honestamente, aunque me calle la boca y me parezcan estupendas. Creo, además, que la crítica, a diferencia de lo que ocurría hace unos años, ya no lleva a la gente al cine, salvo que haya una oleada de críticas admirativas y ditirámbicas, y que por añadidura se coloquen en los mejores lugares de los periódicos. Una crítica buena, pero sin más, no le sirve de nada a la carrera comercial de una película, y hay que tener en cuenta, además, que los críticos, en una tendencia imparable, están descubriendo obras maestras cada semana, con lo cual se elimina el efecto: para qué sirve decir que esta película *"marca un antes y un después en la historia del cine argentino"*, o *"ésta es una de las mejores películas de los diez últimos años"*; la gente termina por no concederles ningún crédito.

Nosferatu: O sea, que tú de las críticas no sueles aprender nada...

Adolfo Aristarain: Bueno, ni de las críticas ni de otras cosas. Yo creo que hay cosas, en el cine, que no te las enseña nadie. Por ejemplo, el sentido del ritmo, el saber cuándo muere un plano, ¿quién diablos te lo cuenta? Es algo casi musical, innato... Una vez, a Marcos Woinsky, que además de actor es musicólogo, licenciado por la universidad de Boston, le di el guión de **La parte del león** y me dijo: *"A vos te gusta el* jazz, *¿no?"*. Y yo le pregunté que por qué lo sabía, y me dijo que eso se veía en la forma en que el libreto estaba escrito, la forma en que se ordenaban las secuencias.

Discursos contra el poder

Nosferatu: Hay algo que parece incomprensible, ahora pero mucho más antes, cuando se estrenó comercialmente en España -fue la primera de tus películas que llegó a las carteleras-, y es saber cómo fue posible que el guión de **Tiempo de revancha** pasara sin problemas por la censura. En la película hay un discurso de oposición, rodado en un contexto político siniestro y terrible...

Adolfo Aristarain: No lo sé muy bien; sólo que Héctor Olivera, el productor, les dijo a los censores que la película se rodaba tal como estaba, o no la hacía. Aunque es posible que hubiera otras razones: como yo hablaba en términos individuales, y decía que un hombre solo no puede cambiar el curso de la historia, tal vez eso les convenció. Los problemas con la película fueron, no obstante, anteriores al rodaje, y tuvieron que ver con la presencia o no de Federico Luppi en el reparto. Federico entonces no podía hacer ni cine ni televisión, sólo lo dejaban hacer teatro, y el rodaje se paró hasta tres veces esperando la confirmación de que lo dejaban trabajar: ahora sí, ahora no, etc. Fue la primera película que hizo después de la prohibición. Cuando terminamos la película, Olivera la envió para la autorización, para que le pusieran la indicación de si era prohibida para menores, y esperó hasta el último momento -desde que terminamos el rodaje hasta que llegó a las salas pasaron 14 días: eran tiempos de mucha inflación y había que estrechar mucho los márgenes; se trabajaba al revés, contando desde la fecha del estreno para atrás para ver en qué tiempo mínimo se podía tenerla a punto; por eso yo me acostumbré, desde entonces, a montar en muy poco tiempo-. Olivera lanzó la publicidad con antelación y la envió a última hora para la clasificación; y como el guión no se podía cortar por una escena u otra -o lo permitían o lo prohibían, sin más-, la autorizaron. Yo creo, porque después a Olivera lo felicitaron los propios censores por lo bien que había quedado la película, que sencillamente se engancharon a ella como espectadores: es la única respuesta que me parece posible. Sólo a partir del estreno se montó un escándalo, porque los militares llamaron al orden a los censores y al Instituto del Cine; hubo amenazas de bomba, amenazas telefónicas a mi casa y a la de Olivera, además de alguna crítica airada, como la de Miguel Tato, el antiguo responsable de censura, que entonces escribía en una revista de la Iglesia, que aprovechó el estreno de **Tiempo de revancha** y de **Los días del pasado** (1978), de Camus, para denunciar que la calle Lavalle había sido tomada "por los anarco-comunistas". Y el crítico de otra revista, *Somos*, de gran tirada y muy pro-militar, sacó un editorial denunciando que la censura *"veía el mosquito de los escotes y no el elefante de la ideología"*. En fin, eran los meses finales de la dictadura, con un sector del ejército preparando un partido cívico-militar, y todo eso favoreció a la película.

Nosferatu: Luppi aparece ya desde esta primera colaboración contigo como la encarnación del héroe, un personaje, además, al que le haces decir ciertas frases casi autobiográficas: en la discusión con el padre, éste le dice: *"¿Y qué vas a hacer, vender peines, jabones...?"*.

Tiempo de revancha

Adolfo Aristarain: Yo creo que un creador utiliza todo lo que tiene a mano, es como una especie de máquina de picar carne en la que entra de todo. Hay algún amigo mío que dice que hablar conmigo es un peligro, porque luego lo que decimos aparece en una película mía. Yo utilizo todo: lo que pasó y lo que no, lo que hubiese querido que pasara; y lo mezclo entre todos los personajes: hay cosas mías en muchos personajes dispersos.

Nosferatu: Lo quieres mucho como personaje, y ya desde aquí; lo metes en una historia de padres e hijos: **Tiempo de revancha** puede ser leída como el camino de un hombre para reconciliarse con la memoria de su padre, para hacerse perdonar esa terrible sentencia de su padre: *"Sos un cagón"*...

Adolfo Aristarain: Sí, claro que es un regreso al padre, incluso a la casa paterna y al oficio del padre...

Nosferatu: ... Y además la película es un perfecto círculo que se cierra con el mismo plano con que se abre, un autómata vestido de Papá Noel. ¿Hay una actitud consciente por tu parte de búsqueda, en el terreno artístico, de ese padre que te faltó desde tan pequeño?

Adolfo Aristarain: Honestamente, no lo sé. A mí me parece que la cuestión del padre está vinculada, en cada una de mis películas, a la historia, a la función que cumple como personaje: nada más. En **Tiempo de revancha**, el padre encarna la solidez de los ideales, de unos ideales de los que el hijo parece separarse en un momento determinado. Si eso tiene o no que ver con mi propia biografía, es algo que no sé...

Nosferatu: Es que padres con ideas sólidas lo son todos los de tus películas: lo es Dominici en

Un lugar en el mundo, lo es el de **Lugares comunes**, el Martín de **Martín (Hache)** (1997), aunque sus valores sean equivocados... Son personajes con una extremada coherencia, tipos transmisores de valores, aunque éstos sean jodidos...

Adolfo Aristarain: Sí, es posible. Incluso en **Martín (Hache)**, Luppi no termina siendo un personaje siniestro sólo porque lo que lo guía es su amor por su hijo. Un padre es algo fundamental en la vida, más que cualquier escuela, que cualquier maestro. El respeto a ti mismo no te lo da un maestro, sino tus padres, el ver cómo han vivido. En mi caso la cosa es más complicada, porque las anécdotas de mi padre me llegaron por la vía de mi madre, que era quien me las contaba. Yo tenía una relación muy particular con mi madre, que era una persona extraordinaria, un ser totalmente liberal, que aceptaba a todo el mundo como era, y sin ser una persona de izquierdas, pasaba por completo de la moral instituida: era la consejera de mis amigos, que le contaban sus problemas con las mujeres, cosas así. Nunca se puede afirmar que son los padres los únicos, por otra parte, que te dan valores, y ni siquiera son una garantía de que esos valores, luego, se utilicen bien: hay multitud de ejemplos de hijos de puta que nacieron en hogares ejemplares. Pero no cabe duda, creo, de que los padres son esenciales.

Nosferatu: En **Últimos días de la víctima**...

Adolfo Aristarain: ¡Ahí no hay padres...! *(risas)*.

Nosferatu: No, claro, pero hay Luppi... Ahí eliges una novela, algo insólito en tu filmografía. ¿Por qué?

Adolfo Aristarain: Cuando se estrenó **Tiempo de revancha**, Héctor Olivera me dio el mejor consejo que me han dado en la vida. Estábamos charlando en las escaleras de la productora, y me dijo: *"No hay que dormirse en el éxito. Cuando se obtiene, hay que hacer inmediatamente otra película, para no dormirse en los laureles. Buscate algo, porque tenés que rodar ya"*. Yo no tenía nada, y no me acuerdo cómo llegó a mis manos la novela de José Pablo Feinmann, pero lo cierto es que lo hablé con el autor porque no me gustaba el tono borgiano de la novela -un discurso metafísico en el que el asesino termina matándose a sí mismo-, no para llevarlo así al cine, en todo caso: la novela estaba muy bien. Hicimos juntos el guión, Feinmann se olvidó de que él era el autor, le gustó a Olivera y comenzamos a rodar de inmediato.

Nosferatu: Es curioso que, a pesar de no nacer de un guión propio, la película tenga un tono tan contenido, con apenas diálogos (se parece, en eso, a casi todas tus primeras películas; a tu cine antes de **Un lugar en el mundo**).

Adolfo Aristarain: Es raro, porque nunca le tuve miedo a los diá-

logos. Yo no creo en esas teorías que dicen que el cine es ante todo imagen. Creo que cada historia te pide que la cuentes de una manera determinada, y **Últimos días de la víctima**, que se basaba en la vida de un solitario, no los necesitaba.

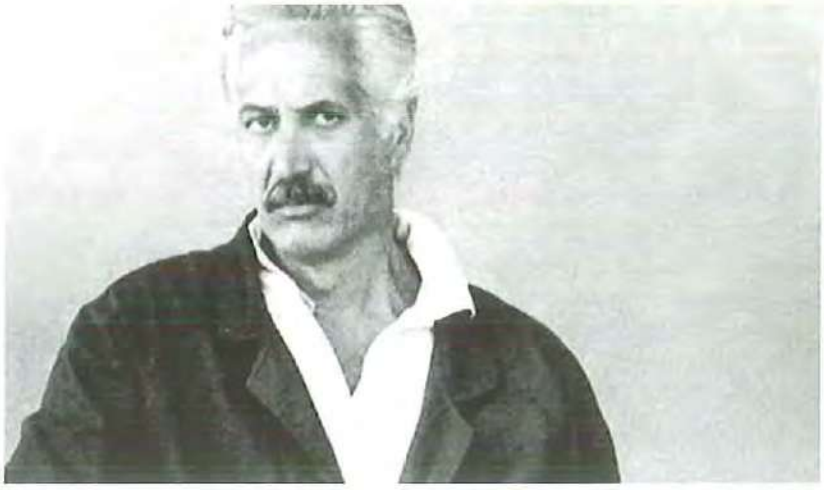
Nosferatu: Hay referencias claras en la película. La más evidente, a **La conversación** (*The Conversation*, 1974), de Coppola, pero también a **El hombre clave** (*The Nickel Ride*; Robert Mulligan, 1975), una película hoy olvidada, pero que tal vez tú hubieras visto...

Adolfo Aristarain: Reconozco la influencia de **La conversación**, claro está, pero no **El hombre clave**, que no conozco. Y, efectivamente, en la época se vio clara esa influencia. Aunque hay otras implicaciones. El personaje era víctima de una moral muy convencional, a pesar de ser un asesino: lo que verdaderamente le importa es crear una familia, tener hijos. En el fondo, le molesta la liberalidad sexual, le perturba, no sabe qué hacer con ella, aunque si hubiera hecho al personaje un tipo muy católico, muy de orden, por ejemplo, no hubiera pasado la censura. Tuvo algunos problemas, no obstante, pero por alusiones sexuales: por ejemplo, en un momento, Soledad Silveyra le dice a Luppi: *"¡Cogéme, cogéme!"* ("¡Fóllame, fóllame!"), y era la primera vez que se decía así, tan crudamente, en el cine argentino. Y tuvimos que ensuciar un poco el sonido para que no se notara tanto. Lo cierto es que, a cambio de modificar una secuencia, pasaron muchas otras cosas: los símbolos militares en el escritorio del que le paga a Luppi por matar gente, cosas así.

Nosferatu: La película ganó el festival de Huelva, pero en taquilla, sobre todo en Argentina, no fue tan bien como **Tiempo de revancha**...

Adolfo Aristarain: Sí, no fue tan bien. Lo que pasó es que el estreno se produjo en los mismos días en que empezó la guerra de las Malvinas, y eso influyó...

Nosferatu: ¿No crees, como afirman algunos críticos, que el motivo por el cual no gustó tanto al público fue por el cambio de arquetipo de Luppi, convertido en



Últimos días de la víctima

un asesino con el que resultaba difícil identificarse?

Adolfo Aristarain: No lo sé. Como ocurre con el éxito, explicar un fracaso es algo estéril. Creer que no funcionó porque el protagonista es un asesino a sueldo es negar el éxito de tantas películas cuyo protagonista es un antihéroe. En todo caso, yo no me planteé, a la hora de escribir el guión, si iba a haber o no identificación del público con Luppi. No creo que haya un público: si caes en eso, perdiste. Trato de huir del espectador modelo, así como de ciertas características de género, como el melodrama: cuando aparecen elementos melodramáticos, trato de no caer en ellos, de hacer algo seco, despojado. El único espectador de una película, en todo caso, soy yo; si luego encuentro al público, estupendo. Pero no pienso en nadie cuando escribo, no soy un estudio de Hollywood que hace encuestas y *marketing* antes de montar un proyecto. Lo más impensado funciona, y muchas veces, muchas, lo que parece seguro resulta un fiasco.

"El único espectador de una película, en todo caso, soy yo; si luego encuentro al público, estupendo."

España otra vez

Nosferatu: La serie basada en el personaje de Pepe Carvalho es tu primer trabajo, como director, en España. Fijaste entonces tu residencia cerca de Barcelona, en Castelldefels, y la rodaste como si se tratara de ocho películas diferentes. ¿Cómo fue el proceso por el que llegaste a dirigirla?

Adolfo Aristarain: Fue a raíz de **Últimos días de la víctima**. Varias personas de TVE que estaban en Huelva vieron la película, y aunque entonces no me dijeron nada, parece que les gustó tanto como para invitarme a dirigir aquí. Acepté, y así fue como empezó el proyecto. Me vine para España en diciembre de 1983.

Nosferatu: ¿Trabajaste con Manuel Vázquez Montalbán en los guiones? ¿Conocías sus novelas?

Adolfo Aristarain: No, no las había leído. En cuanto a los guiones, el proceso fue un poco complicado. Vázquez Montalbán había escrito unas líneas para cada capítulo, a partir de las cuales Doménec Font escribió los guiones: yo me los encontré ya hechos. A mí me extrañó que hubiera sólo ocho guiones, cuando lo normal es que se rueden, en el caso de cualquier serie, trece, y lo que pasaba era que no se atrevían a mostrarme los otros cinco, porque creían que eran muy malos. No obstante, yo los pedí, por si podía reutilizar algún elemento en los nuevos libretos, y de hecho, uno de los que habían quitado ellos yo lo repuse y lo cambié por otro. El problema principal de los guiones era que tenían 200 páginas, al margen de si eran o no buenos, y hay una ley que no falla, y es que una página de guión corresponde, casi siempre, a un minuto de duración: cada episodio se iba, pues, a los 200 minutos, cuando no podían tener más de 60. Yo no podía sacar una secuencia o dos, sino que para reducirlos a menos de un tercio tenía que reescribirlos. En un principio, Font tenía que haber colaborado en esa reescritura, pero cuando me trajo su primera modificación, sólo había eliminado cinco páginas... Desde ahí, trabajé solo y le fui mandando a Vázquez Montalbán lo que iba haciendo, y él me devolvía alguna sugerencia: *"Esto no lo haría Carvalho, esto no lo diría así"*, cosas por el estilo. Por exigencias de producción, podía hacer cualquier cosa con los guiones, pero no modificar los escenarios. Y yo decidí pasar por alto algunas cosas del personaje: qué sentido tenía, en una serie de acción, que Carvalho hablara constantemente de cocina. No me gustaba, además, que para encender fuego quemara un libro cada vez, sinceramente no le veía la broma: yo vengo de un país en el cual un libro es un instrumento de liberación, y por tanto me niego a que se quemen. La producción me permitió tales libertades, así como rodar cada episodio con un tratamiento de luz diferente, que discutí en cada caso con mi habitual operador en España, Porfirio Enríquez, y ésa es toda la historia. Aunque debería agregar que la serie fue la mejor escuela que tuve nunca: aprendí rodando esas ocho películas más que en toda mi carrera anterior.

Nosferatu: ¿Pudiste elegir el elenco?

Adolfo Aristarain: Sí. Hicimos pruebas en Madrid y en Barcelona (también en París, porque había en cada capítulo un coprotagonista francés), y al final opté por Eusebio Poncela para el papel protagonista.

Nosferatu: ¿Te esperabas la mala crítica que la serie tuvo, en general, en España?

Adolfo Aristarain: Estaba seguro de que a Vázquez Montalbán le iba a fastidiar, pero nunca pensé que hubiera una defensa tan ce-

"Yo vengo de un país en el cual un libro es un instrumento de liberación, y por tanto me niego a que se quemen."

rrada del personaje literario en detrimento del de la serie.

Nosferatu: La extraña/The Stranger (1986), tu siguiente proyecto, es un encargo de Columbia, rodado en Argentina, en inglés y simulando escenarios estadounidenses. ¿Tuvo algo que ver con el triunfo, en los Oscar de ese mismo año 1986, de **La historia oficial** (Luis Puenzo, 1985)? (3)

Adolfo Aristarain: No, para nada, era un proyecto que se arrastraba desde **Tiempo de revancha**, que se estrenó en EE.UU. después de ganar en el festival de Montreal y de pasar por el de Chicago. Me llamaron de una agencia de representación, APA, acepté su oferta y ellos comenzaron a mover proyectos en EE.UU. Apareció este guión, Columbia tenía mucha prisa porque tenía ya fecha de estreno antes de empezar y nos apretaron mucho con los plazos. Fue un rodaje normal, con un presupuesto que, para mí entonces, estaba muy bien, unos 3,5 millones de dólares. Pero hubo problemas con el guión, que rehice cinco veces. No era una buena historia, y aunque se me ocurrió al final, muy cerca ya del comienzo del rodaje, una solución, que la chica a la que le pasan todas las cosas terribles en la película fuera una mentirosa compulsiva -lo que alejaba la trama del *thriller* y la acercaba a la comedia-, me aconsejaron que no le diera más vueltas, porque la productora se echaría atrás y no habría película. Era una historia muy ñoña, muy sosa...

Nosferatu: En alguna declaración tuya hiciste un juicio sumarísimo de **La extraña**: *"Es una película al pedo"*, una película inútil, dijiste.

Adolfo Aristarain: Sigo pensando lo mismo. Una película es, por lo menos, un año de tu vida, y hay que tenerlo muy claro, lo aprendí entonces, para meterte a perder un año sin estar seguro del guión. Hubo por mi parte una cierta soberbia, el pensar que podría hacer cualquier cosa porque sé rodar, pero con eso no basta. ¡Por qué no le hice caso al viejo John Ford, que decía que una cámara la puede mover cualquier gilipollas! En fin, que la película estuvo parada algunos meses, ellos la remontaron y la estrenaron en EE.UU. Yo tenía los derechos para Argentina, por eso preferí que no se estrenara. Coincidió también con el cambio de dirección en Columbia, cuando llegó David Puttnam para dirigir el estudio, y el proyecto dejó de interesarles. Como Puttnam pretendía hacer cine político, alguien de la productora tuvo la idea, en un determinado momento, de que se rodaran escenas adicionales para convertir esa sosería ¡en una trama relacionada con el Irangate, con el tráfico de armas y drogas para financiar a la "contra" nicaragüense! Era un despropósito, por lo cual cogí mi dinero y me largué a Buenos Aires..., lo que tal vez fue un error por mi parte, porque si me hubiera quedado y hubiera discutido más con ellos, tal vez el montaje final no sería tan malo. Pero repito: la película es una tontería.

Como un bumerán

Nosferatu: Después de **La extraña** te pasas varios años preparando varios proyectos, uno de los cuales estaba pensado para que intervinieran Michael Caine, Sean Young y Mickey Rooney, otro con Richard Gere sobre la guerrilla salvadoreña. Pero ninguno de estos proyectos llega a buen puerto. ¿Era tan difícil trabajar con los americanos?

Adolfo Aristarain: Bueno, la agencia me conseguía cosas, pero me obligaba a estar fijo allá. El método para conseguir trabajo, en un entorno tan profesionalizado como el americano, es muy perverso y exige relaciones públicas continuas. Mientras estuve en EE.UU. tenía cócteles todas las semanas, algo agotador. Hubo una anécdota, además, que me abrió los ojos sobre la consideración profesional que allí impera. Un día estaba en el despacho de Ray Shark, uno de los poderosos de Hollywood, y vino su secretaria a decirle que Sydney Pollack quería verlo. *"Dile a ese gilipollas que no estoy, que vuelva otro día"*... Con lo cual me dije: *"Adolfito, si esto le hacen a Pollack, que es un grande, ¡qué no te harán a vos!"*. Esa falta de respeto para el talento fue verdaderamente iluminadora.

Nosferatu: Tu siguiente proyecto es **Un lugar en el mundo**. En los comienzos, hubiera tenido que intervenir TVE, ¿no?

Adolfo Aristarain: Fue un poco complicado todo el asunto. Yo no

Un lugar en el mundo

conseguí montar la coproducción, aunque tenía apalabrados a los actores. Pepe Sacristán tenía un cierto tiempo libre, pero luego tenía que dirigir una película, **Yo me bajo en la próxima ¿y usted?** (1992), lo que obligaba a rodar en un plazo muy estrecho.

Nosferatu: ¿Era tan importante para ti contar con Sacristán?

Adolfo Aristarain: Sí, por él y también porque Eusebio Poncela no podía, y era la otra alternativa. Yo necesitaba un actor español, no por razones de coproducción, sino porque la clave del enamoramiento del personaje de Cecilia Roth radicaba justamente en que fuera un español, alguien que le recordara su etapa madrileña. Gerardo Herrero, que luego sería mi coproductor, ya quería entonces, desde **Últimos días de la víctima**, que hiciéramos algo juntos, pero cuando le envié el guión no lo encontró atractivo, me dijo que era gente demasiado buena: creo que esperaba un *thriller*, y obviamente el guión no lo era. Y me puse en marcha solo. Sacristán respondió inmejorablemente y, sin apenas dinero, nos fuimos a localizar. La cosa era tan desesperada que, como no teníamos efectivo, pagábamos con tarjetas de crédito, esperando que en el plazo de un mes, máximo dos, alguien pudiera poner algo para seguir tirando. El equipo, por suerte, creyó en el proyecto, y eso nos permitió tirar hasta que conseguimos un socio financiero. No era un proyecto caro, apenas 1,2 millones de dólares; pero sólo teníamos 400.000. Hicimos entonces una cooperativa, todos cobrábamos lo mismo (sueldos muy altos, eso sí, pero a pagar después de haber enjugado las deudas). Pepe cobraba si la película funcionaba en España... y hay que sacarse el sombrero ante la actitud de mi socio financiero, que aceptó que los sueldos se pagaran antes que su inversión.

Nosferatu: En el principio, la idea de partida del argumento es de tu mujer, Kathy, una historia de maestros rurales y una monja...

Adolfo Aristarain: No me acuerdo bien cómo fue el arranque, pero en todo caso era un proyecto que venía de más atrás, de la época de **Pepe Carvalho**... Y es curioso cómo se reciclan las historias, cómo reaparecen: tuve un proyecto, por ejemplo, en el que un anarquista español, que tenía que ser Sacristán, se encontraba con un bandido argentino, que era Luppi... y eso fue antes de **La ley de la frontera** (1995)...

Nosferatu: La película es la que te descubre ante el público español, 515.000 espectadores...

Adolfo Aristarain: Nos vino muy bien la Concha de Oro en San Sebastián, qué duda cabe. No sé si los otros premios sirven para algo, pero creo que una Concha sí impulsa un proyecto en el mercado español... Tal vez algún premio de actor, también... Pero a partir de entonces tuve las puertas abiertas para trabajar con coproductores españoles.

Nosferatu: Una vez estrenada la película se produjo el problema del rechazo de la Academia de

Hollywood para que concursara por el Oscar a la mejor producción de habla no inglesa en representación de Uruguay. ¿Cómo te afectó ese asunto?

Adolfo Aristarain: Me afectó mucho y me cabrearon muchas cosas. Todo empezó un mes antes de las nominaciones, cuando me llamaron del Instituto de Cine para decirme que habían pensado que **Un lugar en el mundo** podía ser nominada para los Goya y que **El lado oscuro del corazón** (Eliseo Subiela, 1992), que tenía un comprador canadiense que podía hacer un poco de presión en Hollywood, sería la designada para los Oscar. Yo dije que aspiraba a todo, y que prefería que se votara, más que una decisión así. Se nos ocurrió entonces, tras consultar con la Academia de Hollywood, que como la película tenía elementos uruguayos (Kathy, mi mujer, lo es, también el actor adolescente, Gastón Batí; y además había un dinero que cobró Kathy en una herencia invertido en la película), si nos presentaba un organismo oficial uruguayo podría figurar como representante de ese país. Hablé con la Cinemateca -en Uruguay no hay Instituto Oficial de Cine-, y aunque no había acuerdo de coproducción, sino que lo era de hecho, los de Cinemateca estuvieron de acuerdo con presentarla como uruguaya; y en EE.UU. la aceptaron. Creo sinceramente que la película tenía muchas posibilidades de cara al Oscar, pero a partir de ese momento empezaron a moverse muchos intereses contra ella. Del Instituto de Cine argentino se pusieron en contacto con el Ministerio de Cultura uruguayo, y al mismo tiempo un periodista mexicano empezó una campaña en prensa contra nosotros (hay que recordar que la película de Alfonso Arau **Como agua para chocolate** (1992) se había quedado fuera de la selección de la Academia, y Miramax estaba detrás de la película). El ministerio uruguayo declaró, en un gesto claramente provinciano, que la película no tenía esa nacionalidad, razón por la cual la Academia le retiró la candidatura... y nosotros llevamos a juicio la decisión de la Academia, que la había aceptado y luego rechazado, solicitando un recurso de amparo para que pudiera seguir en competición hasta después de darse a conocer el fallo. Fue un juicio como en una película de John Ford: un juez absolutamente fascista terminó por zanjar el asunto diciendo que *"estas películas extranjeras no les interesan a nadie, estas películas que llegan de Paraguay, donde está Mussolini"*. ¡Mussolini, tal cual!, lo dijo en la audiencia, y pasó por alto el perjuicio económico primando el prestigio de la Academia, que, al fin y al cabo, es una institución californiana... Y perdimos todos: porque nosotros no concursamos, pero tampoco **Como agua para chocolate**, que era lo que pretendía la Academia, con lo cual ese año el Oscar se dirimió entre cuatro películas.

Nosferatu: Desde su estreno, la película fue vista como una especie de *western* contemporáneo...

Adolfo Aristarain: Pero no era esa la intención, honestamente. Cuando la planteé, no me propuse que fuera de ningún género concreto; habitualmente suelo hacerlo así. Claro que hay referencias, sobre todo a **Raíces profundas** (*Shane*; George Stevens, 1953): un extranjero que llega y afecta, con su presencia, las relaciones de una familia...

"Fue un juicio como en una película de John Ford: un juez absolutamente fascista terminó por zanjar el asunto diciendo que *'estas películas extranjeras no les interesan a nadie, estas películas que llegan de Paraguay, donde está Mussolini'*".

Nosferatu: Nos referimos a cuestiones más amplias: la desconfianza ante el progreso, ante ese progreso que se pretende vender como equitativo, que es uno de los *leitmotivs* de tantos *westerns*; la manera de rodar las carreras entre el niño, Ernesto, y el conductor de la locomotora; el simbolismo subyacente a esa misma carrera, que podría verse como una reflexión más amplia sobre el cine desarrollado y el cine artesanal...

Adolfo Aristarain: Creo que no hay ahí ningún simbolismo; la película es muy directa, muy clara. Lo que me interesaba contar de esa historia es el sabor de la aventura, la libertad que da el vivir la aventura. No pretendí nunca un discurso primitivista sobre la máquina y el progreso, tal como muchos críticos pretendieron ver con ocasión del estreno.

Nosferatu: Pero, más allá de eso, la película plantea uno de los temas no resueltos de tu filmografía: la relación entre aquello y esto, entre Argentina y España. Desde **La parte del león**, ese tema aparece constantemente en tu obra. ¿Tal vez porque no tiene fácil solución?

Adolfo Aristarain: Creo que no tiene solución. Tiene que ver, en todo caso, con la propia historia reciente argentina, hecha de exilio político, hace unos años, y de exilio económico en la actualidad. España aparece, en Argentina, como una meta, como la resolución de los problemas, de la misma forma que en otras épocas Buenos Aires lo era en relación con la provincia: el lugar al que la gente se iba para vivir mejor. España es el primer mundo, al fin y al cabo. Pero a la hora de ponerme a escribir, no soy muy consciente de estar buscando ninguna solución para ese problema, aunque es posible que psicoanalíticamente haya alguna explicación para esto...

Nosferatu: Es que en cada una de tus películas, la solución es diferente...

Adolfo Aristarain: Claro. En el caso de **Un lugar en el mundo**, los protagonistas vivieron en España por razones políticas; en **Martín (Hache)** no hay la menor referencia a lo político, y sí a lo profesional: en España hay guionistas, en Argentina sólo uno o dos, y por lo tanto no se puede sobrevivir con un trabajo como éste.

Un lugar en el mundo

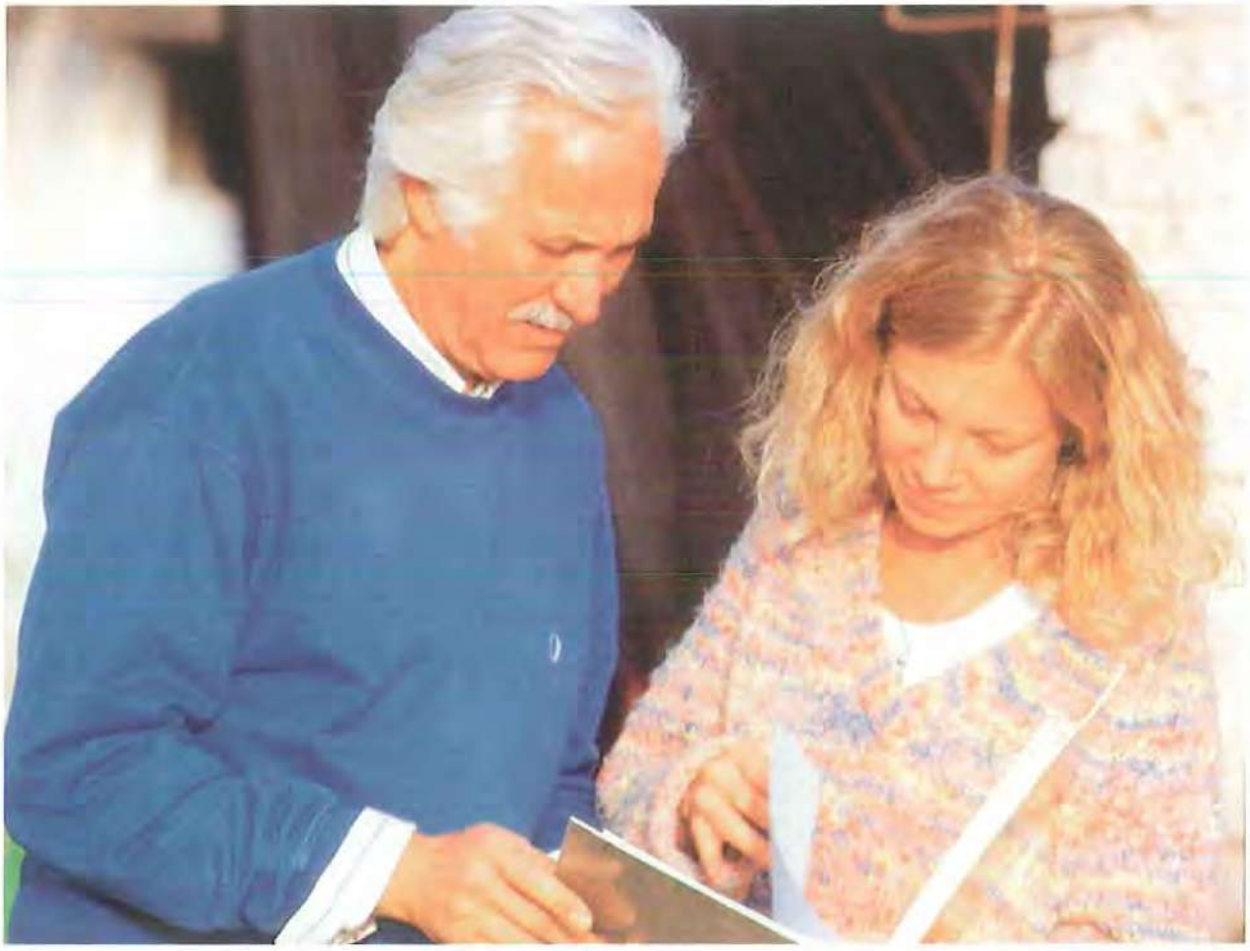
Nosferatu: Hablando de guionistas, Alberto Lecchi, tu ayudante de dirección, te ayudó con el guión. ¿Cómo fue ese trabajo de colaboración?

Adolfo Aristarain: Muy similar a como suelo trabajar con Kathy. Yo escribo y luego discuto lo que escribí con el coguionista -con Kathy es muy fácil, porque vivimos bajo el mismo techo-; lo que no puedo hacer es escribir a cuatro manos. Con Mario Camus, por ejemplo, hicimos juntos un guión, la adaptación de *La bandera*, de Pierre MacOrlan (4), que era un proyecto excelente. Fue antes del rodaje de **La ley de la frontera**, y Mario escribía en Santander y yo en Buenos Aires..., y no había todavía e-mail, iba todo por correo. Fue un proyecto que, sospecho, se movió mal -era una superproducción con muchos extras, con un coste de unos 6 millones de dólares, a coproducir entre Argentina, España y Francia, y un proceso de elaboración complicado: los herederos de MacOrlan pidieron ver mis películas para ver si era digno de dirigir la novela de su antepasado...-, por eso no salió. Hicimos que el personaje principal fuera un anarquista que se alistaba, para escapar de la policía, en la Legión Extranjera; hasta allá lo persigue un policía de quien se hace amigo, y la cosa no terminaba como en la novela, sino que ambos eran enviados a reprimir una huelga en Asturias, pero ellos terminaban desertando: la lección parece ser que una cosa es matar moros y otra bien distinta cargar contra obreros... Es el único proyecto, de los muchos que intenté y no salieron, que realmente lamento no haber podido rodar.

Nosferatu: El personaje de Dominici parecería ser tu portavoz en la película, alguien que vivió en España pero que eligió regresar a su país. ¿Es una opción consciente o algo que salió así, a la hora de montar la historia?

Adolfo Aristarain: Fue algo que salió así. Pero es cierto que la película es muy personal, aunque me he cansado de decir que personal no quiere decir autobiográfica. Me ocurrió lo mismo con **Martín (Hache)**: yo no soy guionista, no soy un director frustrado, mi hijo no tiene la edad que tiene Botto en la película, pero eso no quiere decir que yo no esté involucrado en cada uno de los cuatro personajes. Siempre hay un desdoblamiento del creador en sus criaturas... Pío Baroja decía algo que también afirman los músicos de *jazz*, qué curiosa coincidencia: *"Se escribe lo que uno es"*.

Nosferatu: Pero sean o no biográficos los personajes, lo que no cabe duda viendo **Un lugar en el mundo** es que la película exhibe dos logros fundamentales, entre otros varios: uno, la coherencia de la construcción de los personajes; y dos, el rigor con que se mantiene el punto de vista de la



Un lugar en el mundo

narración: nadie sabe nada que el niño no pueda ver, y es el espectador el que interpreta lo que ve el niño. Y asume un riesgo impresionante: toda la credibilidad de lo que se narra se pone en juego en una sola secuencia, aquella en la que Dominici/Luppi quema la lana de la cooperativa. ¿Un personaje así puede llegar hasta ese punto?

Adolfo Aristarain: Bueno, es que en esa secuencia lo que se plantea es el triunfo de la ética, del idealismo por encima de cualquier consideración práctica. Lo que hace Luppi es terrible, pero es un llamamiento a que se recuperen las razones por las cuales se fundó la cooperativa. Siempre lo tuve claro: si me meto en el personaje, eso es lo que seguramente haría. Además, cuando se escribe un guión los acontecimientos te van llevando hacia donde la coherencia del personaje así lo exige: en el primer tratamiento de **Tiempo de revancha** no estaba contemplado que Luppi se cortara la lengua y, sin embargo, el proceso de escritura llevó la historia hacia ahí y no hacia un basural en el cual Luppi, solo y desnudo, balbucea incoherencias, que era el primer final previsto. No es nada premeditado: se llega hasta ahí, y punto.

Nosferatu: Lo que ocurre es que anteponer los ideales del héroe a los intereses de la comunidad, incluso en una lectura política muy directa en la época (una Argentina con una democracia recién recuperada, conviene recordarlo), podía resultar arriesgado... Y en el fondo, lo que se impone no es la lógica del héroe de izquierdas, sino la del héroe del *western*...

Adolfo Aristarain: Yo no soy consciente de los riesgos, si lo fuera no hubiera hecho **Tiempo de revancha** en época militar. Pretendo sólo seguir la línea que me trazo, y me da igual si no es entendida.

Nosferatu: En la película hay, igual que en **Lugares comunes**, otra de las certezas habituales de tu cine, la confianza en la fuerza redentora de la cultura, algo verdaderamente enternecedor en el mundo en que vivimos. Abundan las citas literarias, Ernesto le regala a Lucía *La llamada de la selva*, de Jack London, hay una apuesta sólida por la educación como herramienta de libertad.

Adolfo Aristarain: Sí, en **Un lugar en el mundo** sí, pero en **Lugares comunes** me parece que hay un desencanto hacia esos valores. Luppi cita a Julio Cortázar: *"Tantas palabras para un mismo desconcierto"*, lo que viene a poner en duda todos los discursos. Pero lo que sí se reivindica en ambas es el placer de la lectura.

Nosferatu: ¿De dónde vienen las referencias judías en el argumento?

Adolfo Aristarain: La idea me vino de un cierto cansancio ante el hecho de que siempre las historias que cuenta el cine argentino tienen que ver con ascendientes italianos o españoles, cuando la minoría judía es muy importante y significativa en la historia argentina.

Nosferatu: Por primera vez en tus películas se habla de ideología sin tapujos: los personajes tienen un pasado peronista, han sufrido represión por serlo, hay desaparecidos en la familia de Cecilia...

Adolfo Aristarain: Sí, pero es que hasta ese momento no se podía hablar con tanta claridad. En **Tiempo de revancha** no se habla de otra cosa que no sea que Luppi y Dumont habían estado sindicados, y punto. En **Lugares comunes** se habla también de política, con los riesgos que ello implica, porque cuando se aborda la política en el cine siempre parece que se estén postulando consignas partidarias.

Nosferatu: También es la primera de tus películas, y la única hasta ahora, en la que se habla de la religión, de las estructuras de poder dentro de la iglesia, con ese final terrible de la monja tercermundista sustituida por una integrista de hábito.

Adolfo Aristarain: Sí. Los planteamientos tercermundistas en la iglesia de base latinoamericana fueron fundamentales hace unos años, y me parece que los curas tercermundistas fueron mucho más efectivos que cierta izquierda latinoamericana, porque sus planteamientos corrían como regueros de pólvora entre sus fieles. Además, ese final es el que verdaderamente le ocurrió a la monja que estuvo en la base de toda la historia: que terminaron ascendiéndola y pasó desde las villas, las viviendas paupérrimas de los alrededores de Buenos Aires, directamente al Vaticano, una forma como cualquier otra de sacársela de en medio. Y en Roma sigue.

Nosferatu: El personaje de Hans/Sacristán es uno de los hallazgos de la película, un residuo de mayo del 68, alguien que está de vuelta de todo. Hay a partir de él un enfrentamiento, el de la pureza ideológica autóctona frente al descreimiento del europeo desarrollado y, sin embargo, el héroe quema la lana y el descreído termina traicionando a quien le paga. ¿La vida siempre es negociación?

Adolfo Aristarain: No me atrevo a definir estas cosas, a ser tan terminante como para afirmar que la vida sea siempre negociación. Creo que la vida es un gran signo de interrogación; en algún momento hay que negociar, pero en otros creo que hay que intentar mantenerse ahí donde algunos dicen que yo siempre estoy, en la cabezonería, en el no ceder. Y cuando se negocia, muchas veces hay que intentar no ceder.

Nosferatu: Después de **Un lugar en el mundo** no se cumple el consejo que te dio Olivera, que después de un éxito había que rodar muy de prisa: pasaste cuatro años antes de **La ley de la frontera**, un proyecto que ya estaba en marcha cuando te llamaron. Era una producción de José Luis Olaizola, ya había un argumento...

Adolfo Aristarain: Sí, lo que no sé es si habían llamado a alguien antes que a mí. Había un argumento de unas 20 páginas, en el que me puse a trabajar. En el ínterin, hubo varios proyectos, entre ellos el que ya comentamos de *La bandera*, en el que trabajamos un año. No sé por qué los de la productora CPA pensaron en mí, pero lo que sí había era ese argumento, de Miguel Murado, un escritor gallego con el que llegué a trabajar en una versión del guión, que finalmente no me gustó... y terminé escribiéndolo solo. Tuve toda la libertad, por eso me parece que hablar, como se hizo en este caso, de película de encargo es un sinsentido: generalmente, los periodistas no saben cómo un director llega a hacerse cargo de un proyecto. Es tan mío un guión íntegramente imaginado por mí como un cuento del que me apropio y hago mío; a partir de ahí, es tan personal como el guión original.

Nosferatu: Pero lo que ocurre es que frente al empeño ético de **Un lugar en el mundo**, **La ley de la frontera** queda como una simple película de aventuras, a pesar de ciertas constancias: el interés por gente que se margina de la sociedad, por ejemplo.

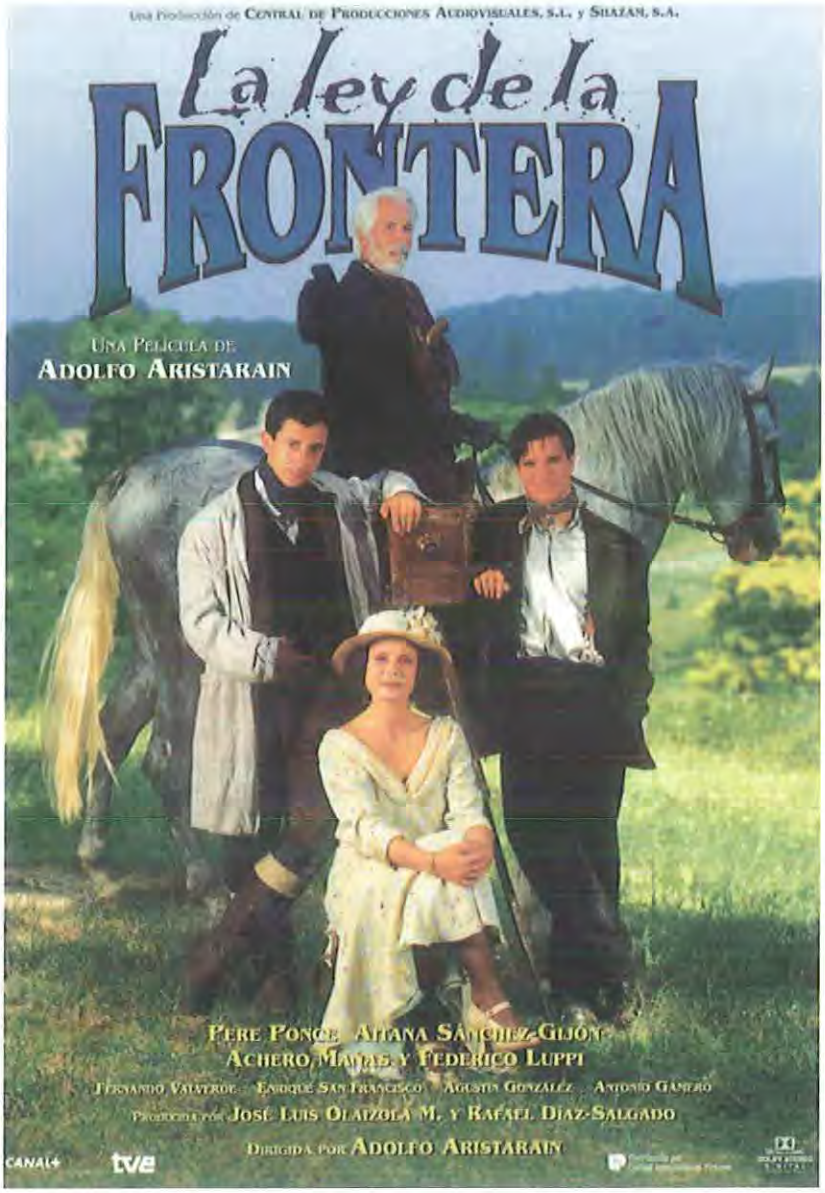
Adolfo Aristarain: Sí, hay una cierta reflexión no sólo sobre la automarginación, sino sobre las clases sociales. Pero lo que me importa resaltar es que me niego a encasillarme y hacer siempre un mismo tipo de películas. Una historia de aventuras a mí me parece tan estupenda como cualquier otra; yo lo que pretendo cuando invento o me involucro en una historia es creerme lo que cuento, en este caso, esa gente y esa frontera, a veces imaginaria, a veces real.

Nosferatu: En alguna entrevista dijiste que la inspiración había sido una fotógrafa americana que recorrió Galicia en la década de los 20...

Adolfo Aristarain: Sí, ella fue el origen de la historia, y era la investigación previa que había hecho Murado para escribir el argumento. No recuerdo su nombre, pero es un personaje real, un personaje aventurero que parece incluso demasiado moderno, parece casi un ser inventado: qué diablos haría una americana en la Galicia de los 20... Lo que me inventé fue todos los demás personajes, pero no a ella, justamente.

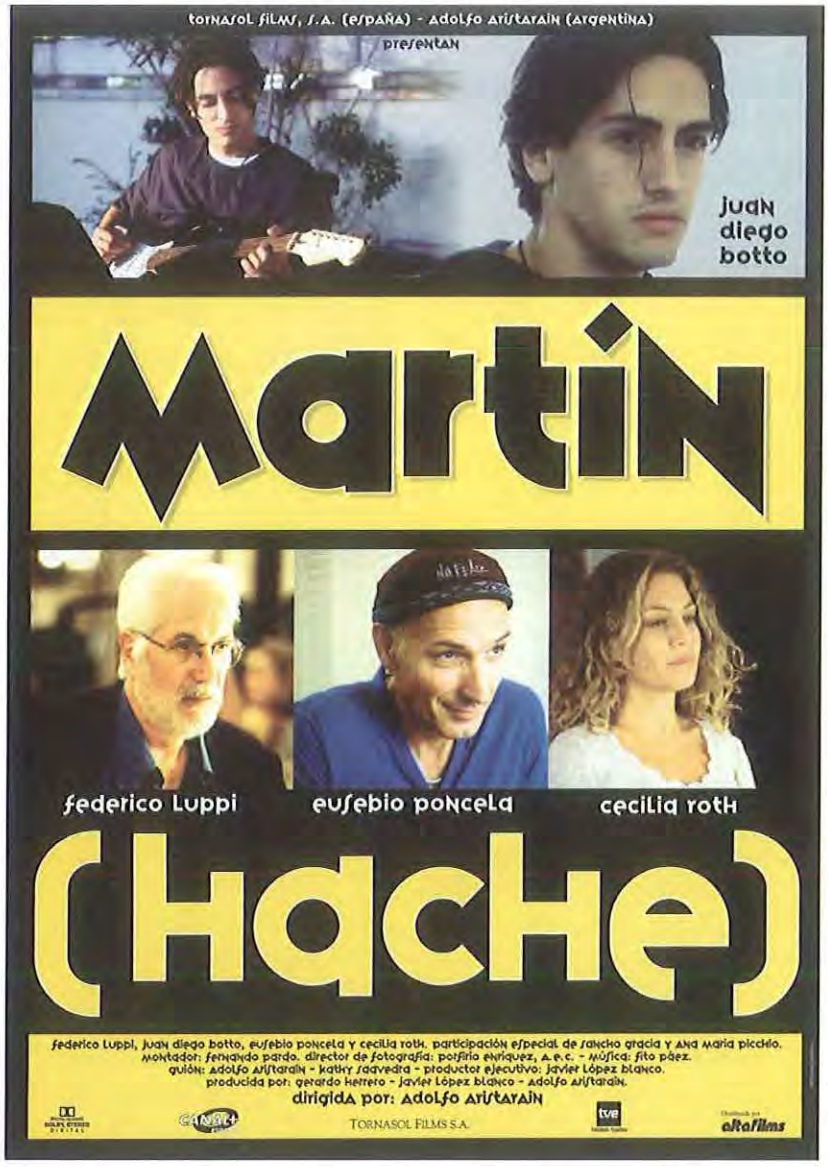
Nosferatu: Lo que sobrevuela por encima de toda la historia no es tanto la aventura a la americana cuanto la picaresca del Siglo de Oro: cómo hacen esos tipos para sobrevivir, las trampas de lo cotidiano...

Adolfo Aristarain: Éste parece más un *western* pasado por *El lazarillo de Tormes*... Tampoco aquí hubo nada premeditado, y lo siento, pero es que no tengo un método para construir las historias: salen, y ya está. Voy dejando que los hechos se vayan encadenando y que los personajes actúen en función a ellos; a mí no me



sirven las fórmulas, y por lo tanto, tampoco los manuales de escritura del guión. Jamás entendí lo del *plot point,* ni eso de que en el cine, ya lo hablamos antes, no deban haber muchos diálogos... ¡Pero si en las películas de Howard Hawks o de Joseph L. Mankiewicz hablaban hasta por los codos, por no mencionar ya los diálogos de **Dublineses** (*The Dead*; John Huston, 1987) y esa espléndida voz en *off* del final, que me dejó estupefacto! Claro que hay que tener en cuenta algunas cosas: el respeto de los ejes, que el espectador no sienta la presencia de la cámara... Pero creo que lo mejor que le puede pasar a una película es que detrás de ella se vea a un tipo que la contó a su manera, no a alguien que manejó una fórmula adocenada. Sólo ahí está la verdad, o una verdad, si se prefiere; y esa verdad no la enseña ningún manual que yo conozca.

"Pero creo que lo mejor que le puede pasar a una película es que detrás de ella se vea a un tipo que la contó a su manera, no a alguien que manejó una fórmula adocenada."



Nosferatu: Martín (Hache) es un proyecto muy curioso. Es, por cierto, tu película más vista en España, más incluso que **Un lugar en el mundo**, y sin embargo las televisiones argentinas no quisieron participar porque lo consideraban muy arriesgado...

Adolfo Aristarain: Sí, pero al final lo compraron. Pero eso no es extraño, sino la historia de todas mis películas: al principio no tengo fuentes de financiación, pero después de encontrar un primer financista, empiezo a andar y sólo después se añaden otros. Pasó lo mismo con **Lugares comunes**, que es la última. Al principio tenía un coproductor, el grupo Patagon, que se apeó de la producción el mismo día que comenzamos a trabajar. Pero hay que aclarar que el funcionamiento de las televisiones argentinas es diferente que aquí: allá el apoyo a la producción es mínimo, y a pesar de que los directores intentamos que en la ley de cine se especificaran cláusulas de protección a la industria nacional como existen en Francia o en España, no lo logramos, porque las televisiones se opusieron frontalmente. Por eso, lo máximo que se logró es que el conjunto de las televisiones convencionales y los canales de cable financiaran un fondo común, que el pasado año era de 25 millones de dólares y en éste, claro, es de pesos, con la correspondiente devaluación, destinados a producción. Es la única ayuda, por eso cuando una televisión entra en un proyecto lo hace como una empresa de producción más, no en concepto de derechos de antena. Y cuando te compran una película ya hecha, lo que hacen es pagarte en segundos de emisión, no en dinero, lo que te garantiza un apoyo publicitario muy fuerte.

Nosferatu: El guión de **Martín (Hache)** lo escribiste con Kathy Saavedra. ¿Qué te aporta ella a la hora de trabajar?

Adolfo Aristarain: Me aporta muchísimo. Kathy tiene una excelente visión de las estructuras, lo que nos permite discutir mucho antes de ponernos a escribir el guión estricto. Y es fundamental a la hora de confrontar mis puntos de vista: como me conoce bien, es capaz de decirme si lo que escribo es malo o bueno, porque yo tengo mucha facilidad para los diálogos, pero justamente por eso mismo se me puede ir la mano en la longitud de las secuencias. Ella es la que me dice si funcionan o no.

Nosferatu: En esta película sí que se cumple lo que decías sobre Mankiewicz o Hawks: los personajes están todo el tiempo hablando.

Adolfo Aristarain: Sí, claro, la apuesta era arriesgada porque se trataba de partir de unos personajes contradictorios, que incluso incurren en lo mismo que denuncian: al personaje de Poncela le encanta oírse, por ejemplo...

Nosferatu: ... Y voluntaria o involuntariamente, la película se carga de biografía: los actores son como sus personajes, o les han ocurrido, en la vida real, cosas similares a la ficción..., incluyendo, otra vez, el equívoco de las relaciones paterno-filiales.

Adolfo Aristarain: No sé, una vez más, por qué, pero lo cierto es que en un determinado momento, tras leer el guión, Eusebio me dijo: *"¿Y tú cómo sabes tantas cosas de mí?"*, y de verdad que no sabía nada: las imaginé para crear al personaje. En el origen, la historia era diferente a la que finalmente cuenta la película: Dante/Poncela y el hijo (Juan Diego Botto) realizaban un largo viaje, visitando amigos, que era como una especie de iniciación a la vida. Ocurrían otras cosas, se quemaba una casa...

Nosferatu: En la película hay un cuestionamiento del Luppi que habitualmente sale en tus películas...

Adolfo Aristarain: Sí, pero Luppi puede con todo. Federico tiene el don de ser una estrella, como eran determinados actores americanos clásicos. Y su actitud es la de un tipo modesto, que resuelve problemas en los rodajes.

Nosferatu: ¿No crees que quieres un poco de más al personaje de Martín en la película?

Adolfo Aristarain: No lo sé, pero creo que el personaje es tan agresivo y tan jodido, va lastimando tanto a la gente que tiene alrededor porque siente pánico a comprometerse afectivamente, por miedo al dolor que le puede causar la pérdida de lo que ama. Cuando habla con Martín hijo, lo que está presente no es el castigo por la forma en que lo trata, sino el miedo a no estar cuando el chico tenga problemas, no saber con qué herramientas se puede defender su hijo ante el dolor. Buenos sentimientos, claro está, pero muy mal planteados. Por eso creo que, en el fondo, se hace aceptable el personaje de Luppi: porque lo mueven los sentimientos.

Nosferatu: Pero tú evitas sancionarlo radicalmente, en la ficción. Ocasiona mucho dolor, no hay ninguna referencia, por parte de él, de contrición por la muerte de Alicia, de la que es causante indirecto...

Adolfo Aristarain: Es que tengo que ser coherente con el persona-

Martín (Hache)

Martín (Hache)

je: no me imagino a Luppi pidiendo públicamente perdón por la muerte de la chica, ni en una escena en el cementerio, sinceramente: me parecería una redundancia, porque para eso ya está la charla con Dante sobre Alicia. Y si hablamos de sanción, él se queda sin nada: sin la mujer, sin el hijo...

Nosferatu: ... Pero al hijo lo recuperará tarde o temprano: es ley de vida...

Adolfo Aristarain: ... O no, quién lo garantiza...

Nosferatu: Resulta difícil de creer que un personaje tan íntegro, a su manera, como el que interpreta Cecilia Roth se suicide por amor. Es una derrota de un personaje femenino autónomo y bien construido, que cuesta aceptar, ¿no crees?

Adolfo Aristarain: Por lo que ella cree que es el amor, más bien. Pero ya está anunciado, igual que en **Lugares comunes** lo está la muerte de Luppi, que ese personaje se suicidará: desde el momento en que es invisible para los demás, deja de existir. Pero es verdad que Cecilia tiene los pies en la tierra... como Mercedes Sampietro en **Lugares comunes**...

Nosferatu: Vayamos pues a **Lugares comunes**. ¿Siempre tuviste en mente a Mercedes Sampietro para el papel protagónico?

Adolfo Aristarain: Sí, desde el comienzo hubo dos o tres nombres, y uno era el suyo. Cuando terminé el guión, coincidimos Gerardo Herrero, el coproductor, y yo en que para Mercedes debía ser el papel, porque en ella coinciden la fuerza y la ternura, lo que es difícil de encontrar juntas: Mercedes transmite una solidez muy tierna.

Nosferatu: Es que, una vez más volvemos con estas cosas, el personaje se parece a las mujeres del *western*: fuertes, independientes, cálidas pero siempre en función del héroe...

Adolfo Aristarain: ¡¿No me estarás diciendo que éste es también un *western*?! *(Risas)*. Es posible, no sé. A mí lo que me parece maravilloso es la forma en que ella hace crecer poco a poco al personaje, con pequeños gestos: el alma de este tipo, de Luppi, es la mujer, sin ella no podría vivir. Y Mercedes lo hace admirablemente bien. Su mirada es protectora, siempre está pendiente de cumplir, de escuchar, de pensar cómo va a actuar a continuación.

Nosferatu: Y en este sentido de mujer protectora y siempre pendiente, ¿no te da la impresión de que, más que un personaje, es una proyección ideal masculina?

Adolfo Aristarain: Creo que no, aunque yo no puedo saberlo. Pero por los comentarios que he recibido, te diría que no. Lo que más me dicen es que se trata de un homenaje a la mujer.

Nosferatu: Sin embargo, para hacer que el personaje de Mercedes sea el auténtico bastión de Luppi, y que éste lo sepa, hay que recurrir a una secuencia forzada, la de la declaración de la bibliotecaria a Luppi. ¿Te parece que puede ser visto así, como un forzamiento de la trama?

Adolfo Aristarain: Es posible que pueda ser visto así. Tal vez la escena hubiera debido ser más larga, que lo era, y por eso la transición parece muy abrupta...

Nosferatu: ... Y además, después de esta escena queda muy claro que Luppi se muere...

Adolfo Aristarain: Bueno, Luppi se lleva muriendo desde la escena del bar, al principio, cuando cuenta todos los *by-pass* que tiene, que fuma y no debería.

Nosferatu: En otro orden de cosas ¿no te parece que reivindicar la revolución francesa de 1789 suena demasiado a derrota ideológica de la izquierda argentina?

Adolfo Aristarain: Es que de hecho lo es: tantos años de lucha, lo dice Luppi, para qué; para qué tanto Che Guevara, si no podemos ni siquiera reivindicar el socialismo. Estamos más atrás: no exigimos, sino que sólo pedimos libertad, igualdad y fraternidad. El capitalismo ha llegado a ser tan despiadado que lo único que parece posible reclamar hoy es eso, lo elemental, lo que está mucho antes del socialismo.

Nosferatu: El único personaje que defiende con ahínco una causa, justa o no, esa es otra discusión, es la novia del amigo de Luppi: no por casualidad, una joven.

Adolfo Aristarain: Claro, alguien que es capaz aún de defender con ahínco alguna cosa. Lo que pasa es que a mí lo que más me pone a parir es la esperanza: un invento para joder a la gente. La esperanza es algo pasivo, y nunca las cosas van a cambiar porque sí. Hay que movilizarse, porque de lo contrario no hay cambio posible. Y eso no tiene nada que ver con la esperanza.

Nosferatu: Y el hecho de que Luppi sea alejado de su cátedra, ¿no te parece que hace el discurso demasiado desalentador?

Adolfo Aristarain: Es que la realidad no da para más. Lo único alentador es la chica que defiende la Revolución Cubana. Y Mercedes, porque también hace algo. Luppi no intenta un proyecto nuevo, sino sólo un gesto.

Nosferatu: ¿Y te imaginas una continuación para los personajes?

Adolfo Aristarain: No sé. No sé si Mercedes seguirá en la finca o acabará en Madrid, no sé cómo va a reaccionar el hijo tras recibir las notas del padre...

Nosferatu: No se te puede pedir que imagines un futuro para ti, pero sí se te puede solicitar que te veas en relación con tu entorno, con el resto del cine argentino. ¿Te parece posible hacerlo?

Adolfo Aristarain: Es que yo no me puedo imaginar en relación con el cine de mi país. Como no creo que haya nacionalidades del cine, es difícil que me pueda situar en una en concreto; sólo tengo claro que si se tienen medios se hacen unas cosas, y si no, otras. Más allá de eso, yo no me puedo mirar como parte de una historia del cine en la que no creo, ni me siento partícipe de la aventura de ninguna industria: mi trabajo es paradójicamente muy solitario, las comunicaciones con directores de cine se dan esporádicamente, y cuando nos vemos hablamos de cualquier otra cosa. Jamás pude mirarme de otra manera que no sea trabajando película a película, y más haciendo cine en un país como Argentina... ¡Cómo voy a verme de otra forma, si cada proyecto consiste en arrancar desde cero, si no sé siquiera si voy a vivir en el futuro en Buenos Aires, en Madrid o en cualquier otra parte!

Rodaje de **Lugares comunes**

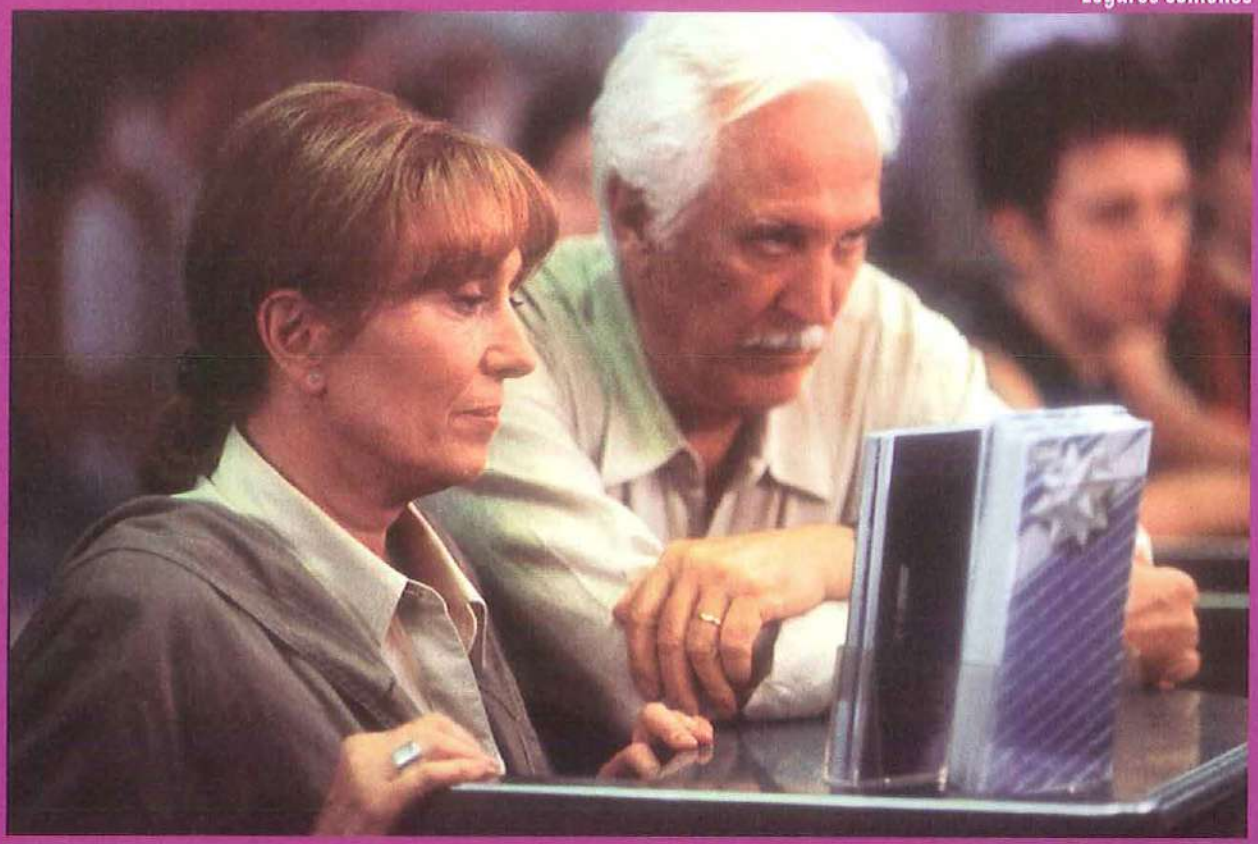
NOTAS

1. Eduardo Antín, "Quintín": *Adolfo Aristarain, retrato en movimiento*. Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva, 2002.

2. **Los fuera de la ley** (*Al di là della legge*, 1968).

3. Película que obtuvo un impactante éxito en todo el mundo. Fue uno de los primeros filmes comerciales que abordaron el tema de la tortura y las desapariciones sistemáticas de opositores durante la dictadura militar.

4. Novela adaptada, a su vez, por Julien Duvivier para la película homónima (1935).



Bibliografía seleccionada

Antonio Santamarina

1) Adolfo Aristarain

AA.VV.: "Latinoamérica, años 90", en *Academia* nº 10. 1995 (monográfico dedicado al cine hispanoamericano).

Aristarain, A. y Lecchi, A.: "Un lugar en el mundo", en *Viridiana*, nº 6. Enero de 1994 (guión de la película, acompañado de artículos de Esteve Riambau, Mirito Torreiro, Claudio España y Teresa Toledo).

Boyero, C.: "Adolfo Aristarain: ética, emoción e intensidad", en *Cinemanía*, nº 1. Octubre de 1995.

Bratkievich, A.: "El cine diferente de Aristarain", en *Otrocine*, nº 2. Diciembre de 1997-enero de 1998.

Brenner, F.: *Adolfo Aristarain*. Centro Editor de América Latina e Instituto Nacional de la Cinematografía. Buenos Aires, 1993.

Cárdenas, F.; Bedoya, R.; Bustamante, E.; Vivas, F.; Silva, E.: "No me siento parte de nada. Encuentro con Adolfo Aristarain", en *La gran ilusión*, nº 11. Febrero de 1999.

Castillo, L.: "Aristarain aguarda el tiempo de su revancha", en *Cine Cubano*, nº 139. 1994. (Entrevista recogida en Castillo, L.: *Con la locura de los sentidos. Entrevistas a cineastas latinoamericanos*. Artesiete. Buenos Aires, 1994).

Castro, A.: "Entrevista con Adolfo Aristarain", en *Dirigido por*, nº 208. Diciembre de 1992.

Castro, A.: "Entrevista", en *Dirigido por*, nº 238. Septiembre de 1995.

Couselo, J. M.; Calistro, M.; España, C.; García Oliveri, R.; Insaurralde, A.; Landini, C.; Maranghello, C.; Rosado, M. Á.: *Historia del cine argentino*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1992.

Elena, A.: *El cine del tercer mundo. Diccionario de realizadores*. Turfan. Madrid, 1993.

España, C.: *Cine argentino en democracia: 1983-1993*. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires, 1994.

Feinmann, J. P.: *Escritos para cine*. Puntosur. Buenos Aires, 1988.

Gago, F.: "De tres en tres. Otra mirada sobre Aristarain", en *Otrocine*, nº 2. Diciembre de 1997-enero de 1998.

García Tsao, L: "Adolfo Aristarain. Un lugar en el cine", en *Dicine*, nº 51. Mayo de 1993.

Insdorf, A.: "Time for Revenge: A Discussion with Adolfo Aristarain", en *Cineaste*, vol. XIII, nº 1. 1983.

Lombardi, F. J.: "Adolfo Aristarain: Tiempo de revancha en el Cine Argentino", en *Hablemos de cine*, nº 77. Marzo de 1984.

Magrini, C.: *Cine argentino contemporáneo*. Revista Cultura, col. "Unión Carbide". Buenos Aires, 1985.

Mahieu, J. A.: *Panorama del Cine Iberoamericano*. Ediciones de Cultura Hispánica y Agencia Española de Cooperación Internacional. Madrid, 1990.

Martín, J. A.: *Cine argentino. Diccionario de realizadores contemporáneos*. Instituto Nacional de la Cinematografía. Buenos Aires, 1987.

Marinero, P.; Marinero, M.: "Aristarain, un norestesuramericano", en *Casablanca*, nº 19-20. Julio-agosto de 1982.

Migdal, A.; Segura, H. S.: "Adolfo Aristarain, su cine y Argentina", en *Cinemateca Revista*, vol. V, nº 28. Noviembre de 1981.

Noriega, G.; Castagna, G. J.; García, J.: "El gran salto. Miedo de volar", en *El amante cine*, nº 62. Abril de 1997.

Noriega G.; Quintín: "El cine según... Adolfo Aristarain", en *El amante cine*, nº 2. Enero-febrero de 1992.

Quintín: *Adolfo Aristarain: retrato en movimiento*. Fundación Cultural de Cine Iberoamericano. Huelva, 2002.

Rey, P. B.; Fuente, F. de la; Noriega, G.; Quintín: "Entrevista a Adolfo Aristarain", en *El amante cine*, nº 4. Abril de 1992.

Ricagno, A.: "Cine argentino. Imágenes al borde del nuevo siglo", en Toledo, T. (ed.): *Utopías y realidades: el cine latinoamericano de los noventa*. Festival Internacional de Cine de San Sebastián. San Sebastián, 2001.

Toledo, T.: *Directores de América Latina*. Festival Internacional de Cine de San Sebastián. San Sebastián, 2000.

Torres, M.: "Cine argentino: aproximaciones", en *Cine Cubano*, nº 114. 1986.

Tournès, A.: "Le temps de la violence: cinéma d'Argentine", en *Jeune Cinéma*, nº 159. Junio de 1984.

Wolf, S (comp.): *Cine argentino. La otra historia*. Letra Buena. Buenos Aires, 1993.

2) Federico Luppi

Alonso, S.: "Canas de vividor", en *La Mirada*. 27/28-1-2001.

AA.VV.: *Cecilia dice... (Conversaciones con Cecilia Roth)*. Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva, 2000.

Calistro, J.: "El cine debe vender arte", en *Cinemanía*, nº 6. Marzo de 1996.

Casanova, M.: "Federico Luppi", en *Cinemanía*, nº 64. Enero de 2001.

Conqueiro, D.: "Por suerte no hay actores imprescindibles", en *El País* (suplemento "Babelia"). 5-4-1997.

Fernández-Santos, E.: "Federico Luppi prefiere las buenas historias a los grandes papeles", en *El País*. 17-9-1998.

Guzmán, A.: "El olvido es un crimen: es la muerte de la memoria", en *ABC* (suplemento "Blanco y Negro"), 19-4-1998.

Iborra, J. R.: "Es imposible vivir sin sueños", en *El País* (suplemento "El dominical"). 27-7-1998.

León Frías, I.; Silva Orrego, E.; Vivas Sabroso, F.: "Un costado vulnerable. Conversación con Federico Luppi", en *La gran ilusión*, nº 10. Enero de 1999.

Luppi, F.: "Actor, ¿un oficio?", en *ABC* (suplemento "Blanco y Negro"). 14-1-2001.

Martín, A.: "Mente ágil, corazón caliente", en *ABC* (suplemento "Blanco y Negro"). 14-1-2001.

Noriega, G.: "Blanco y radiante", en *El amante cine*, nº 54. Agosto de 1996.

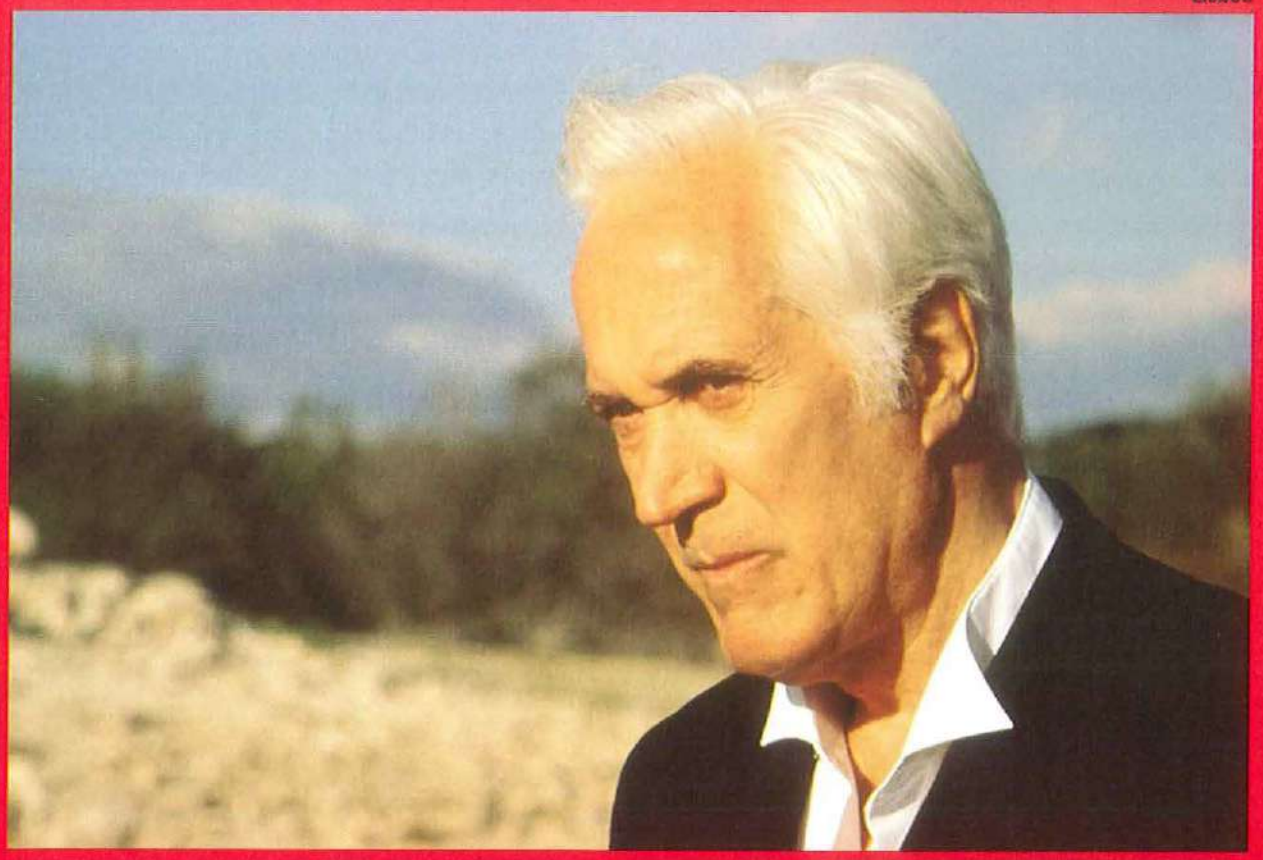
Olid Sueiro, M.: *Federico Luppi*. Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva, 2000.

Pablo, J. De: "Los directores son unos caníbales", en *Cinemanía*, nº 29. Febrero de 1998.

Pérez, M.: "Han fundido a Argentina", en *El País* (suplemento "El dominical"). 27-1-2002.

Sartori, B., "Federico Luppi: mi única virtud es que me entrego y me critico mucho", en *El Mundo*. 18-11-1996.

Lisboa



Federico Luppi. Filmografía

Dolores Devesa / Alicia Potes

Pajarito Gómez (Argentina, 1965)

Dirección: Rodolfo Kuhn. **Producción:** Producciones Cinematográficas Ingeniero José A. Jiménez. **Productor:** José Antonio Jiménez. **Guión:** Rodolfo Kuhn, Francisco Urondo, Carlos del Peral. **Fotografía:** Ignacio Souto. **Música:** Óscar López Ruiz, Jorge López Ruiz. Letras canciones: Francisco Urondo, Carlos del Peral y Rodolfo Kuhn. **Montaje:** Vicente Castagno. **Decorados:** Alfredo González. **Ambientación:** Juan Carlos Diana, Rodolfo Kuhn. **Sonido:** Francisco Zapata, Walter Ferazza. **Intérpretes:** Héctor Pellegrini *(Pajarito Gómez)*, María Cristina Laurenz *(la chica)*, Lautaro Murua *(Gravini)*, Beatriz Matar, Jorge Rivera López, Nelly Beltrán *(Rosalía)*, Maurice Jouvet, Hugo Dargó, Zulema Katz, Alberto Fernández de Rosa *(Bobby)*, Marta Gam, Alberto Barcel, Carlos Gandolfo, Linda Peretz, Alejandra Da Passano, Federico Luppi, Juan Ignacio Acevedo. **Duración aprox.:** 83 min. **Premios:** Festival Internacional de Berlín 1965: Ministerio de la Juventud: Mejor Película para la juventud. Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina 1965: Premio al Mejor Director, Mejor Actriz (María Cristina Laurenz), Mejor Actriz de Reparto (Beatriz Matar) y Mejor Música.

Psique y sexo (Argentina, 1965)

Dirección: Manuel Antín (episodio *La estrella del destino*), Dino Minitti (episodio *La buscona*), Ernesto Bianco (episodio *La necrófila*), Enrique Cahen Salaberry (episodio *Chicos jugando al deseo*). **Producción:** Sebastián Martínez, Lutecia Film. **Productor:** Luciano Grieco. **Guión:** Mariucha y Luciano Grieco. Con la colaboración de Ernesto Bianco en el episodio *La necrófila*. **Fotografía:** Ricardo Aronovich. **Música:** Tito Ribero. **Montaje:** José Serra. **Decorados:** Carlos T. Dowling. **Sonido:** José Feijóo. **Intérpretes:** *La estrella del destino*: Fernanda Mistral, Alberto Argibay, Federico Luppi. *La buscona*: Julia Sandoval, Ernesto Bianco, Emilio Guevara. *La necrófila:* Zulma Faiad, Tito Alonso, Miguel Ligero, Noemí Laserre. *Chicos jugando al deseo:* Eddie Pequenino, Carlos Olivieri, Marisa Núñez, José Luis Mazza. **Duración aprox.:** 94 min.

Todo sol es amargo (Argentina, 1966)

Dirección: Alfredo Mathé. **Producción:** Tiempo Producciones. **Guión:** Alfredo Mathé, Noé Jitrik. Basado en la novela *Para ellos, la eternidad*, de Alberto Vanasco. **Fotografía:** Ricardo Aronovich. **Música:** Atilio Stampone, Mario Weizelbaum. Extracto de *Rapsodia sueca*, de H. Alfven, interpretado por la orquesta de Percy Faith. **Montaje:** Antonio Ripoll, Gerardo Rinaldi. **Sonido:** José María Paleo. **Intérpretes:** Lautaro Murua, José María Gutiérrez, Beatriz Matar, Federico Luppi, Haydée Padilla, Alejandro Boero, Héctor Alterio, Elsa Berenguer, Adriana Aizemberg, Luis Mathé. **Duración aprox.:** 89 min. **Premios:** Revelación masculina a Federico Luppi de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina 1966.

Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza... y unas pocas cosas más (Argentina, 1966)

Dirección: Leonardo Favio. **Producción:** Walter Achúgar, Armando Bresky. **Guión:** Leonardo Favio. Colaboración de Carlos Flores. Basado en el cuento *El cenizo*, de Jorge Zuhair Jury. **Fotografía:** Juan José Stagnaro. **Música:** Concierto de Do Mayor, opus 44, de Antonio Vivaldi. **Montaje:** Antonio Ripoll, Armando Blanco. **Decorados:** Alberto Gamino, María Vaner. **Sonido:** Aníbal Líbenson. **Intérpretes:** Federico Luppi *(Aniceto)*, Elsa Daniel *(Francisca)*, María Vaner *(Lucía)*, Edgardo Suárez *(Renato)*, Carlos "Cacho" Mendoza *(hombre en pelea de gallos)*, Ernesto Cutrera, Joly Bergali, Eduardo Vargas *("Golazo")*, Walter Sánchez, Mario Savino. **Duración aprox.:** 75 min. **Premios:** Instituto Nacional de Cinematografía 1966: Tercer Premio al Mejor Film. Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina: Mejor Película, Mejor Director, Mejor Guión, Mejor Actor (Federico Luppi), Mejor Actriz (Elsa Daniel), Mejor Actor de Reparto (Edgardo Suárez) y Mejor Fotografía.

Las ruteras (Argentina, 1966)

Dirección: Ignacio Tankel. **Producción:** Cinematográfica Tauro. **Productor:** Alberto Mileo. **Guión:** Ignacio Tankel, Horacio Cerani. **Fotografía:** Ignacio Tankel. **Música:** Mario Monachesi. **Intérpretes:** Eduardo Rudy, Doris Coll, Federico Luppi, Hilda Suárez, Marta Ecco, Pedro Aleandro, Beto Gianola, Carlos Cotto, Isidro Fernán Valdés, Claudia Spett, Julio De Grazia, Alfonso De Grazia. **Duración aprox.:** 75 min.

Noche terrible (Argentina / Brasil, 1967)

Dirección: Rodolfo Kuhn (episodio: *Noche terrible)*, Eduardo Coutinho (episodio: *El pacto)*. **Producción:** Contracuadro. **Productor:** Marcelo Simonetti. **Guión:** *Noche terrible*: Rodolfo Kuhn, Francisco Urondo, César Fernández Moreno, Carlos del Peral. Basado en el cuento homónimo de Roberto Arlt del libro *El jorobadito. El pacto*: Eduardo Coutinho. **Fotografía:** Juan José Stagnaro (episodio: *Noche terrible*), Dib Lufti. **Música:** Óscar López Ruiz, Sidney Waisman. **Montaje:** Armando Ripoll (episodio: *Noche terrible*), Nelo Melli. **Sonido:** Jorge Castronuovo. **Intérpretes:** *Noche terrible:* Jorge Rivera López *(Ricardo)*, María Luisa Robledo, Susana Rinaldi *(Julia)*, Federico Luppi *(Toto)*, Héctor Pellegrini *(Paco)*, Corrado Corradi, Marta Gam. *El pacto:* Reginaldo Farías, Vera Vianna, Jorge Soares, Virginia Valli. **Duración aprox.:** 87 min. **Nota:** Proyecto original de tres países coproductores: Argentina, Brasil y Chile. Título del episodio chileno: *Amor en América Latina* o *El ABC del amor*. Se estrenó sin el episodio chileno con el título del episodio argentino.

Los contrabandistas (Argentina, 1967) (Mediometraje)

Dirección: Hugo Santiago. **Jefe de producción:** Jorge Lloret. **Fotografía:** Ricardo Aronovich. **Montaje:** Gerardo Rinaldi. **Ambientación:** Leal Rey. **Efectos sonoros:** Jorge Castronuovo. **Intérpretes:** Federico Luppi, Pedro Buchardo, Francisco Rullán, Irene Ontiveros, Mercedes Aldao. **Duración aprox.:** 27 min.

El proyecto (Argentina, 1968) (Inacabada)

Dirección: Juan José Stagnaro. **Intérpretes:** Augusto Fernández, Federico Luppi, Julia von Grolman, Héctor Pellegrini, Claudia Sánchez, Beatriz Matar, Carlos Moreno.

El derecho a la felicidad (Argentina, 1967)

Dirección: Carlos Rinaldi. **Producción:** Producciones Brava. **Productor:** Celestino Anzuola. **Guión:** Ulyses Petit de Murat, Carlos Rinaldi. Basado en la obra teatral *Cuatro paredes y un techo*, de Renée Lew y Carlos de Marzi. **Fotografía:** Ignacio Souto. **Música:** Tito Ribero. **Canciones:** *"Garúa"*, de Aníbal Troilo y Enrique Cadícamo; *"Sur"*, de Aníbal Troilo y Homero Manzi, interpretadas por Roberto Goyeneche, acompañado por el trío Baffa, D'Elío y Murta. **Decorados:** Germán Gelpi. **Intérpretes:** Ubaldo Martínez, María Luisa Robledo, Enzo Viena, María Aurelia Bisutti, Federico Luppi, Yayi Cristal, Juan Carlos Altavista, Irma Roy, Osvaldo Pacheco, Rodolfo Crespi, Nené Morales, Roberto Goyeneche, Trío Baffa, D'Elío y Murta. **Duración aprox.:** 105 min.

Mosaico (Argentina, 1968)

Dirección: Néstor Paternostro. **Producción:** Producciones Néstor Paternostro. **Guión:** Rubén Maril, Néstor Paternostro. **Fotografía:** Rogelio Chomnalez. **Música:** Alberto Núñez Palacios. **Montaje:** Óscar Souto, Juan Carlos Macías. **Decorados:** Mariano Imposti Indart. **Sonido:** Aníbal Líbenson. **Intérpretes:** Federico Luppi, Perla Caron, Owe Monk, Jorge Damonte, Miguel Saravia, The Con's Combo, Nelly Tesolín, Aldo Bigatti, Linda Peretz, Eleodoro Lozzi. **Duración aprox.:** 86 min. **Título alternativo:** La vida de una modelo.

Pasión dominguera (Argentina, 1969)

Dirección: Emilio Ariño. **Producción:** Scorpio Producciones. **Productor:** Pedro Nonini Insúa. **Guión:** Gustavo Ghirardi. **Fotografía:** Humberto Peruzzi. **Música:** Héctor Stamponi. **Montaje:** Atilio Rinaldi. **Sonido:** Alfredo Douglas Poole. **Intérpretes:** Perla Caron, Juan Carlos de Seta, Néstor Fabián, Beto Gianola, Gloria Leyland, Fidel Pintos, Nathán Pinzón, Jorge Porcel, Luis Tasca, Juan Manuel Fontanals, Jorgelina Aranda, Roberto Galán, Federico Luppi, Beatriz Bonnet, Manuel de Sabatini, Vicente Ariño, Héctor Sturman, Hugo Daniel Arias. **Duración aprox.:** 70 min. **Título alternativo:** Los hinchas.

Los herederos (Argentina, 1970)

Dirección: David Stivel. **Producción:** Gente de Teatro. **Guión:** Norma Aleandro, David Stivel. Basado en un argumento de Norma Aleandro. **Fotografía:** Miguel Rodríguez. Eastmancolor. **Música:** Óscar López Ruiz. Canciones interpretadas por Dona Carroll. **Montaje:** Miguel Pérez. **Decorados:** Pablo Antón. **Sonido:** Jorge Castronuovo. **Intérpretes.** Norma Aleandro, Bárbara Mújica, Marilina Ross, Emilio Alfaro, Carlos Carella, Federico Luppi, Eduardo Pavlovsky, Gloria Leyland, Onofre Lovero, Niní Gambier, Alicia Bojacek, Anita Larronde, Memé Vigo. **Duración aprox.:** 86 min. **Título alternativo:** El lugar del humo.

Paula contra la mitad más uno (Argentina, 1970)

Dirección: Néstor Paternostro. **Producción:** Producciones Cinematográficas Natalio Salvatori S.A. **Productor:** Ricardo Feliú, Edmundo Paternostro, Raúl Salles. **Guión:** Carlos Burone, Néstor Paternostro. **Diálogos:** José Osvaldo Pizzini. **Fotografía:** Julio Duplaquet. Eastmancolor. **Música:** Alberto Núñez Palacios. **Canciones:** Carlos Bisso, Conexión Nº 5. **Montaje:** Antonio Ripoll, Enrique Muzio. **Vestuario:** Alba del Arco. **Sonido:** José Grammático. **Intérpretes:** Federico Luppi, Juan Carlos Gené, Héctor Pellegrini, Dimma, Raimundo Soto, María Luisa Robledo, Leonor Manso, Juan José Camero. Jugadores del Boca Juniors: Rubén Sánchez, Rubén Suñé, Silvio Marzolini, Roberto Meléndez, Alfredo Rojas, entre otros. **Duración aprox.:** 83 min.

Crónica de una señora (Argentina, 1971)

Dirección: Raúl de la Torre. **Producción:** Raúl de la Torre Producciones. **Guión:** Raúl de la Torre, María Luisa Bemberg. Basado en un argumento de María Luisa Bemberg. **Fotografía:** Juan Carlos Desanzo. Eastmancolor. **Música:** Roberto Lar. **Montaje:** Óscar Souto. **Decorados:** Rosa Zemborain, Tita Tamames. **Vestuario:** Manuel Lamarca, Frá, Maria Gómez. **Sonido:** Aníbal Líbenson. **Intérpretes:** Graciela Borges, Lautaro Murua, Federico Luppi, Mercedes Sombra, Blanca García Uriburu, Angie Reynal, Fernando Iglesias "Tacholas", José María Utart, Sara Bonet, Amadeo Sáenz Valiente, Gustavo Fabiani, Jorge Fiszon. **Duración aprox.:** 100 min. **Esteno en Madrid:** 11 de septiembre de 1972: Torre de Madrid, Richmond, Luchana, Falla, Candilejas. **Premios:** Festival Internacional de Cine de San Sebastián 1971: Mejor Actriz (Graciela Borges), Premio Gaviota de Plata a la Mejor Película.

Las venganzas de Beto Sánchez (Argentina, 1972)

Dirección: Héctor Olivera. **Producción:** Aries Cinematográfica Argentina. **Productores:** Fernando Ayala, Héctor Olivera. **Productor asociado:** Luis Osvaldo Repetto. **Guión:** Ricardo Talesnik. **Fotografía:** Víctor Hugo Caula. Eastmancolor. **Música:** Óscar López Ruiz. **Montaje:** Óscar Montauti. **Decorados:** Óscar Piruzanto. **Sonido:** Norberto Castronuovo. **Intérpretes:** Pepe Soriano *(Beto Sánchez)*, Federico Luppi *(el amigo)*, Irma Roy, China Zorrilla *(la maestra)*, Héctor Alterio, Alicia Bruzzo, Pablo Alarcón, Nora Cullen, Eduardo Muñoz, Fernando Iglesias "Tacholas", Hugo Caprera. **Duración aprox.:** 85 min. **Premios:** Premio de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina a la Mejor Película de Comedia.

La revolución (Argentina, 1973)

Dirección y guión: Raúl de la Torre. **Producción:** Enrique Faustín. **Fotografía:** Juan Carlos Desanzo. Eastmancolor. **Música:** Ariel Ramírez. Tema *"La revolución"* interpretado por Mercedes Sosa. **Decorados y vestuario:** Tita Tamames, Rosa Zemborain. **Sonido:** Aníbal Líbenson. **Intérpretes:** Graciela Borges, Federico Luppi, Lautaro Murua, Óscar Ferrigno, Adrián Ghío, Luis Corradi, Gastón Gilli, Carlos Cotto, Francisco Rullan, Osvaldo Terranova, María Luz Harriague, Socorro González, Leal Rey, Isabel Rodríguez. **Duración aprox.:** 105 min. Semana Internacional de Cine de Valladolid 1976: Premio Carabela del Instituto de Cultura Hispánica a la Mejor Película Hablada en Español.

La flor de la mafia (Argentina, 1973)

Dirección y guión: Hugo Moser. **Producción:** Argentina Sono Film. **Productor:** Atilio Mentasti. **Fotografía:** Aníbal González Paz. Eastmancolor. **Música:** Tito Ribero. **Montaje:** Jorge Gárate. **Decorados y vestuario:** María Julia Bertotto. **Sonido:** Mario Fezia, Ricardo Brovelli. **Intérpretes:** Zulma Faiad, Federico Luppi, Rodolfo Ranni, Susana Freyre, Onofre Lovero, Víctor Hugo Vieyra, Alfredo Duarte, Aldo Barbero, Carlos Muñoz, Daniel Guerrero, Hilda Bernard, María Noel, Rodolfo Machado. **Duración aprox.:** 120 min.

La Patagonia rebelde (Argentina, 1974)

Dirección: Héctor Olivera. **Producción:** Aries Cinematográfica Argentina. **Productores:** Fernando Ayala, Héctor Olivera. **Guión:** Osvaldo Bayer, Fernando Ayala, Héctor Olivera. Basado en *Los vengadores de la Patagonia trágica*, de Osvaldo Bayer. **Fotografía:** Víctor Hugo Caula. Eastmancolor. **Música:** Óscar Cardozo Ocampo. **Montaje:** Óscar Montauti. **Decorados:** Óscar Piruzanto. **Vestuario:** María Julia Bertotto. **Sonido:** Norberto Castronuovo. **Intérpretes:** Luis Brandoni *(Antonio Soto)*, Federico Luppi *(José Font, "Facón Grande")*, Pepe Soriano *(Schultz, el alemán)*, Héctor Alterio *(teniente coronel Zavala)*, Osvaldo Terranova, Pedro Aleandro, José María Gutiérrez, Alfredo Iglesias, Carlos Muñoz, Eduardo Muñoz, Héctor Pellegrini, Jorge Rivera López, Jorge Villalba, Max Berliner, Juan Pablo Boyadgian, Franklin Caicedo, Fernando Iglesias "Tacholas", Maurice Jouvet, Claudio Lucero, Mario Luciani, Antonio Mónaco, Walter Santa Ana. **Duración aprox.:** 110 min. **Estreno en Madrid:** 20 de febrero de 1987: Multicines Picasso. **Premios:** Festival Internacional de Berlín 1974: Oso de Plata.

Triángulo de cuatro (Argentina, 1974)

Dirección: Fernando Ayala. **Producción:** Aries Cinematográfica Argentina. **Productores:** Héctor Olivera, Luis Osvaldo Repetto. **Guión:** María Luisa Bemberg. **Fotografía:** Víctor Hugo Caula. Eastmancolor. **Música:** Sergio Mihanovich. **Montaje:** Óscar Montauti. **Decorados:** Emilio Basaldúa. **Vestuario:** Manuel Lamarca. **Sonido:** Norberto Castronuovo. **Intérpretes:** Graciela Borges, Federico Luppi, Thelma Biral, Juan José Camero, Jorge Rivera López, China Zorrilla, Perla Santalla, Jorge Martínez, Nya Quesada, Enrique Pinti, Héctor Fernández Rubio, Augusto Larreta, Luis María Mathé, Ante Garmaz. **Duración aprox.:** 103 min.

Yo maté a Facundo (Argentina, 1974)

Dirección: Hugo del Carril. **Producción:** Bejalú. **Productores:** Escalella, Monasterio, Ángel Zavalía. **Guión:** Hugo del Carril, Isaac Aisemberg. Basado en un argumento de Isaac Aisemberg. **Fotografía:** Humberto Peruzzi. Eastmancolor. **Música:** Óscar Cardozo Ocampo. **Montaje:** Vicente Castagno. **Decorados:** Jorge Beghé. **Sonido:** Julio Rodríguez. **Asesor histórico:** Carlos F. Melo. **Intérpretes:** Federico Luppi *(Santos Pérez)*, José María Gutiérrez *(Juncos)*, Norma Sebré *(Rosario)*, Carlos Cores *(Facundo Quiroga)*, Guillermo Murray, Beto Gianola, Mario Savino, Mario Luciani, Juan Carlos Lamas, Walter Soubrié, Raúl Carrel, Norberto Malbrán, Mario Casado, Enrique Alonso, Rafael Chumbita. **Duración aprox.:** 90 min.

Una mujer (Argentina, 1975)

Dirección: Juan José Stagnaro. **Produccion:** Globus / Baires Film / Cepeda Producciones. **Productores:** Ricardo Tomaszewski, Guillermo Cervantes Luro. **Ayudante de dirección:** Adolfo Aristarain. **Guión:** Aída Bortnik, Osvaldo Soriano. **Fotografía:** Ricardo Younis. Eastmancolor. **Música:** Luis María Serra. **Montaje:** Jorge Valencia. **Decorados:** Miguel Ángel Lumaldo. **Vestuario:** Nazario Pugliese. **Sonido:** Pedro Cary. **Intérpretes:** Cipe Lincovsky, Federico Luppi, Soledad Silveyra, Luisa Vehil, Víctor Laplace, María Vaner, María Rosa Gallo, Pepe Novoa, Susy Kent, Dora Ferreyio, Aldo Barbero, Cacho Espíndola, Jorge Goldenberg, Rodolfo Ranni, Ralph Pappier. **Duración aprox.:** 98 min.

Juan que reía (Argentina, 1976)

Dirección: Carlos Galettini. **Producción:** Producciones Enero S.R.L. **Productores:** Severino Poli, Ricardo Fernández. Productoras asociadas: Rita Tamames, Rosa Zemborain. **Guión:** Óscar Viale, Jorge Goldenberg. **Fotografía:** Félix Monti. Eastmancolor. **Música:** José Luis Castiñeira de Dios. Tema principal de José Luis Castiñeira de Dios, Óscar Viale, y Carlos Galettini. **Montaje:** Óscar Souto. **Decorados:** Abel Facello. **Vestuario:** Beatriz di Benedetto. **Sonido:** Jorge Ventura. **Intérpretes:** Luis Brandoni *(Juan Libonatti)*, Luisina Brando *(Betty)*, Ana María Campoy *(Gloria)*, Dringue Farías *(Benito Bevilacqua)*, Federico Luppi *(señor Baiocco)*, Tina Serrano *(Elena)*, Catalina Spero ni *(Nilda)*, Ana María Giunta *(Minga)*, Enrique Pinti *(Jorgito)*, Rudy Chernicoff, Carlos Moreno, Tono Andreu *(doctor)*, Emilio Vidal, Cacho Espíndola, Alberto Fernández de Rosa, Gianni Lunadei. **Duración aprox.:** 90 min.

Tiempo de revancha (Argentina, 1981)

Dirección y guión: Adolfo Aristarain. **Producción:** Aries Cinematográfica Argentina. **Productores:** Héctor Olivera, Luis Osvaldo Repetto. **Jefe de producción:** Alejandro Arando. **Ayudante de dirección y director 2ª unidad:** Jorge Gundin. **Fotografía:** Horacio Maira. Eastmancolor. **Música:** Emilio Kauderer. **Montaje:** Eduardo López. **Decorados:** Abel Facello. **Vestuario:** Marta Albertinazzi. **Sonido:** Daniel Castronuovo. **Efectos especiales:** Alex Mathews. **Intérpretes:** Federico Luppi *(Pedro Bengoa)*, Haydée Padilla *(Amanda Bengoa)*, Julio De Grazia *(Larsen)*, Ulises Dumont *(Bruno Di Toro)*, José Jofre Soares *(Aitor)*, Aldo Barbero *(Rossi)*, Enrique Liporace *(Basile)*, Arturo Maly *(doctor Garcia Brown)*, Rodolfo Ranni *(Torrens)*, Jorge Hacker *(Guido Ventura)*, Alberto Benegas *(Golo)*, Ingrid Pellicori *(Lea)*, Jorge Chernov *(Jorge)*, Marcos Woinsky *(el polaco)*. **Duración aprox.:** 112 min. **Estreno en Madrid:** 10 de junio de 1983: Fuencarral, Salamanca. **Premios:** Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina 1981: Mejor Producción, Mejor Film, Mejor Director, Mejor Actor (Federico Luppi), Mejor Actor de Reparto (Ulises Dumont), Mejor Guión Original, Revelación Masculina (Arturo Maly), Mejor Montaje; Premio ARGENTORES de la Sociedad General de Autores de la Argentina: Mejor Film categoría drama; Festival de Cine de Cartagena (Colombia) 1982: Catalina de oro a la Mejor Película; XI Festival Films du Monde de Montreal 1982: Primer Premio "Grand Prix des Amériques" a la Mejor Película; IV Festi-

val de Cine Ibérico y Latinoamericano de Biarritz 1982: Premio Makhila de Oro a la Mejor Película y Premio Especial de la Asociación Francesa de Cines de Arte y Ensayo al Mejor Film; IV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana 1982: Primer Premio "Coral de Oro" a la Mejor Película; Festival Internacional Cinematográfico de Chicago 1982: Primer Premio a la Mejor Interpretación Masculina (Federico Luppi); Semana Internacional de Cine de Melilla 1983: "Ánfora de Oro" al Mejor Film (compartido con **El sur**, de Víctor Erice); IV Festival de Cine Policial de Cognac 1984: Premio Especial del Jurado al Mejor Film y Premio del Jurado de la Crítica al Mejor Film.

Últimos días de la víctima (Argentina, 1982)

Dirección: Adolfo Aristarain. **Producción:** Aries Cinematográfica Argentina. **Productores:** Héctor Olivera, Luis Osvaldo Repetto. **Productor asociado:** Nicolás Carreras. **Jefe de producción:** Alejandro Arando. **Guión:** Adolfo Aristarain, José Pablo Feinmann. Basado en la novela homónima de José Pablo Feinmann. **Fotografía:** Horacio Maira. Eastmancolor. **Música:** Emilio Kauderer. **Montaje:** Eduardo López. **Decorados:** Abel Facello. **Vestuario:** Trini Muñoz Ibáñez. **Sonido:** Daniel Castronuovo. **Efectos especiales y maquillaje:** Alex Mathews. **Intérpretes:** Federico Luppi *(Raúl Mendizábal)*, Soledad Silveyra *(Cecilia Ravena)*, Julio De Grazia *(Ravena)*, Ulises Dumont *(El gato Funes)*, Arturo Maly *(Rodolfo Kulpe)*, Elena Tasisto *(Laura)*, Enrique Liporace *(Peña)*, Mónica Galán *(Vienna)*, Pablo Rago *(Bruno)*, Noemí Morelli *(secretaria de Ravena)*, Carlos Ferreira *(Ferrari)*, China Zorrilla *(dueña de la pensión)*, Marcos Woinsky *(pagador)*, Aldo Pastur *(periodista)*, Adolfo Aristarain *(quiosquero)*. **Duración aprox.:** 90 min. **Estreno en Madrid:** 22 de diciembre de 1986: Multicines Picasso. **Premios:** Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina 1982: Mejor Director, Mejor Actor de Reparto (Ulises Dumont), Mejor Actriz de Reparto (Elena Tasisto), Mejor Guión Adaptado, Revelación Femenina (Mónica Galán) y Mejor Montaje; Premio Platea 82 a la Mejor Película otorgado por el Grupo Tiempo de Cine de Venado Tuerto, Santa Fe; III Festival Giallo del Mistero de Cattolica 1982: Mejor Adaptación (Adolfo Aristarain, José Pablo Feinmann); VIII Festival de Cine Iberoamericano de Huelva 1982: Premio "Colón de Oro" a la Mejor Película y Premio "Carabela de Plata" de la crítica especializada.

Plata dulce (Argentina, 1982)

Dirección: Fernando Ayala. **Producción:** Aries Cinematográfica Argentina. **Productores:** Héctor Olivera, Luis Osvaldo Repetto. **Guión:** Óscar Viale, Jorge Goldenberg. Basado en un argumento de Héctor Olivera. **Fotografía:** Víctor Hugo Caula. Eastmancolor. **Música:** Emilio Kauderer. **Montaje:** Eduardo López. **Decorados:** Emilio Basaldúa. **Vestuario:** Marta Albertinazzi. **Sonido:** Norberto Castronuovo. **Intérpretes:** Federico Luppi *(Carlos Bonifatti)*, Julio De Grazia, Gianni Lunadei *(Arteche)*, Nora Cullen, Adriana Aizemberg, Flora Steinberg, Alberto Segado, Hernán Gené, Marina Skell *(Patricia)*, Emilio Vidal, Ricardo Hamlin, Eduardo Alcoba, Alberto Busaid. **Duración aprox.:** 98 min. **Premios:** Asociación de Cronistas Ciematográficos de la Argentina 1982: Mejor Película, Mejor Actor (Federico Luppi), Mejor Guión y Revelación Masculina (Alberto Segado).

El arreglo (Argentina, 1983)

Dirección: Fernando Ayala. **Producción:** Aries Cinematográfica Argentina. **Productores:** Héctor Olivera, Luis Osvaldo Repetto. **Guión:** Roberto Cossa, Carlos Somigliana. **Fotografía:** Víctor Hugo Caula. Eastmancolor. **Música:** Jorge Valcárcel. **Montaje:** Eduardo López. **Decorados:** Óscar Piruzanto. **Vestuario:** Marta Albertinazzi. **Sonido:** Norberto Castronuovo. **Intérpretes:** Federico Luppi, Julio De Grazia, Rodolfo Ranni, Haydée Padilla, Susú Pecoraro, Dora Prince, Márgara Alonso, María Visconti, Mario Alarcón, Manuel Callau, Andrea Tenuta, Emilio Vidal, Pascual Pellicciotta, Mario Luciani, Marta De Grazia, José María López. **Duración aprox.:** 90 min.

No habrá más penas ni olvido (Argentina, 1983)

Dirección: Héctor Olivera. **Producción:** Aries Cinematográfica Argentina. **Productores:** Fernando Ayala, Luis Osvaldo Repetto. **Guión:** Héctor Olivera, Roberto Cossa. Basado en la novela homónima de Osvaldo Soriano. **Fotografía:** Leonardo Rodríguez Solís. Eastmancolor. **Música:** Óscar Cardozo Ocampo. Tema musical de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera. **Montaje:** Eduardo López. **Decorados y vestuario:** Emilio Basaldúa, María Julia Bertotto. **Sonido:** Norberto Castronuovo. **Efectos especiales:** Jorge de la Reta, Marco Gabriel. **Intérpretes:** Federico Luppi *(Ignacio Fuentes)*, Víctor Laplace *(Reinaldo)*, Héctor Bidonde *(Suprino)*, Rodolfo Ranni *(Llanos)*, Miguel Ángel Solá *(Juan)*, Julio De Grazia *(García)*, Lautaro Murua *(mayor Guglielmini)*, Ulises Dumont, Graciela Dufau, Raúl Rizzo, Héctor Canossa, José María López *(Mateo Gustavino)*, Emilio Vidal, Fernando Iglesias "Tacholas". **Duración aprox.:** 80 min. **Estreno en Madrid:** 6 de junio de 1984: Alphaville.

Pasajeros de una pesadilla (Argentina, 1984)

Dirección: Fernando Ayala. **Producción:** Aries Cinematográfica Argentina. **Productor:** Luis Osvaldo Repetto. **Productores asociados:** Héctor Olivera, Alejandro Sessa. **Guión:** Jorge Goldenberg. Basado en el libro *"Yo, Pablo Schoklender"* escrito por Pablo Schoklender en la cárcel de Villa Devoto con la ayuda literaria de Emilio Petcoff. **Fotografía:** Víctor Hugo Caula. Eastmancolor. **Música:** Óscar Cardozo Ocampo. **Montaje:** Eduardo López. **Decorados:** Emilio Basaldúa. **Vestuario:** Horace Lannes. **Sonido:** Norberto Castronuovo. **Intérpretes:** Federico Luppi *(Bernardo Fogelman)*, Alicia Bruzzo *(Susana Fogelman)*, Nelly Prono, Gilda Lousek, Gabriel Lenn *(hijo)*, Dalma Milevos, Esteban Massari, Germán Palacios *(hijo mayor)*, Golde Flami, Héctor Masselli, Ignacio Finder, Jacques Arndt, Max Berliner, Gabriela Flores. **Duración aprox.:** 110 min.

Luna caliente (Argentina, 1984)

Dirección: Roberto Denis. **Producción:** Frank Producciones. **Productor:** Francisco Lelequine. **Guión:** José Pablo Feinmann, Roberto Denis. Basado en la novela de Mempo Giardinelli. **Fotografía:** Miguel Rodríguez. Eastmancolor. **Música:** Litto Nebbia. **Montaje:** Luis César D'Angiolillo. **Decorados:** Ponchi Morpurgo. **Vestuario:** Goly Nessy. **Sonido:** Abelardo Kuschnir. **Intérpretes:**

Federico Luppi, Humberto Zurita, Olga Zubarry, Héctor Bidonde, Noelle Balfour, Manuel Ojeda, Cristina Banegas, Elsa Berenguer, Enrique Kossi, Marcos Woinsky. **Duración aprox.:** 90 min.

La muerte blanca / Cocaine Wars (Argentina / USA, 1985)

Dirección: Héctor Olivera. **Producción:** Aries Cinematográfica Argentina / New Horizons Picture Corporation. **Productores:** Roger Corman, Alejandro Sessa. **Productores asociados:** Héctor Olivera, Fernando Ayala, Luis Osvaldo Repetto. **Guión:** Steven M. Krauzer. Basado en un argumento de David Viñas y Héctor Olivera. **Fotografía:** Víctor Hugo Caula. Color. **Música:** Jorge López Ruiz. **Montaje:** Eduardo López. **Decorados y vestuario:** María Julia Bertotto. **Sonido:** Norberto Castronuovo. **Intérpretes:** John Schneider *(Cliff Adams)*, Federico Luppi *(Gonzalo Reyes)*, Rodolfo Ranni *(general Luján)*, Kathryn Witt *(Janet)*, Haydée Padilla *(Lola)*, Royal Dano *(Bailey)*, Juan Vitali *(Marcelo)*, Iván Grey *(Klausmann)*, Edgardo Moreira, Armando Capó *(Oswaldo)*, Martín Coria *(Gómez)*, Tom Cundom, Kenneth Edgar *(Kenny)*, Joe Capanga *(Miguel)*. **Duración aprox.:** 83 min. Según algunas fuentes: 110 min.

La vieja música (España, 1985)

Dirección: Mario Camus. **Producción:** Brezal P.C. / Estela Films / Anem Films / Televisión Española. **Productores ejecutivos:** José Luis Olaizola, Félix Tusell. **Guión:** Mario Camus, Joaquín Jordá. **Fotografía:** Hans Burmann. Eastmancolor. **Música:** Anton García Abril. **Montaje:** José María Biurrun. **Dirección artística:** Rafael Palmero. **Intérpretes:** Federico Luppi *(Martín Lobo)*, Charo López *(Paloma)*, Eva Cooper *(Paloma niña)*, Antonio Resines *(Ramón)*, Assumpta Serna *(Luz)*, Jim Wright *(Art Davis)*, Miguel Ángel Rellán *(Darío Fernández)*, Agustín González *(Bravo Ortiz)*, Francisco Rabal *(Domingo Ferreiro)*, Pedro del Río *(Fernando Iglesias)*, Haydée Padilla *(Gabriela Robles)*. **Duración aprox.:** 120 min. Según algunas fuentes: 108 min. **Nota:** Subvencionada por el Ministerio de Cultura. **Estreno en Madrid:** 26 de septiembre de 1985: Conde Duque, Imperial, Vaguada.

La extraña / The Stranger (Argentina / USA, 1986)

Dirección: Adolfo Aristarain. **Producción:** Tusitalia Producciones Cinematográficas / Nolin Company. **Productores:** Hugo Lamónica, Peter Marai. **Productor ejecutivo:** Michael F. Nolin. **Guión:** Dan Gurskis. **Fotografía:** Horacio Maira. Eastmancolor. **Música:** Craig Safan. Canción: *"Mirrors and Lights" (Espejos y luces)*, de Craig Safan (música) y Mark Mueller (letra), interpretada por Debbie Davis. **Montaje:** Eduardo López. **Diseño de producción:** Jorge Gundín. **Dirección artística.** Abel Facello. **Vestuario:** Félix Sánchez Plaza. **Maquillaje y peluquería:** Kareen Boursier. **Sonido:** José Luis Díaz. **Efectos especiales:** Eduardo Cundom. **Intérpretes:** Bonnie Bedelia *(Alice)*, Peter Riegert *(Harris Kite)*, Barry Primus *(Drake)*, David Spielberg *(Hobby)*, Julio De Grazia *(Jay)*, Cecilia Roth *(Anita Wren)*, Marcos Woinsky *(Macaw)*, Jacques Arndt *(Rhea)*, Milton James *(Brand)*, Ernesto Larrese *(Lark)*, Federico Luppi *(mánager)*, Ricardo Darín *(Clark Whistler)*, Adrián Ghio *(intruso blanco)*, Tito Mendoza *(Linyera)*, Adolfo Aristarain *(espectador en el cine)*. **Duración aprox.:** 89 min.

Sobredosis (Argentina, 1986)

Dirección: Fernando Ayala. **Producción:** Aries Cinematográfica Argentina. **Productores:** Luis Osvaldo Repetto, Héctor Olivera, Alejandro Sessa. **Guión:** Óscar Viale. **Fotografía:** Héctor Morini. Eastmancolor. **Música:** Picky Taboada, Puppo. **Canción:** *"Ultraviolento"*, de Stuka, por Los Violadores. **Montaje:** Miguel López. **Decorados:** Aldo Guglielmone. **Vestuario:** Patricia Pernía. **Sonido:** Jorge Castronuovo. **Intérpretes:** Federico Luppi, Dora Baret, Héctor Bidonde, Mónica Vehil, Gabriel Lenn, Noemí Frenkel, José María López, Noemí Morelli, Daniel Galarza, Aníbal Morixe, María Socas, Ricardo Manetti, Marcos Woinsky. **Duración aprox.:** 100 min.

Expreso a la emboscada / Les longs manteaux (Argentina / Francia, 1985)

Dirección: Gilles Béhat. **Producción:** AKF y Asociados (Argentina) / Les Films de la Tour, TFI Films (Francia). **Productores:** Adolphe Viezzi, Henri Lassa. **Productor asociado:** Hugo Kusnet. **Guión:** Jean-Louis Leconte, Gilles Béhat. Basado en la novela *Les longs manteaux*, de G. J. Arnaud. **Fotografía:** Ricardo Aronovich. Color. **Música:** Jean-François Léon. **Montaje:** Geneviève Vaury, Jorge Valencia, Armando Blanco. **Decorados:** Emilio Basaldúa. **Vestuario:** Tiky García Estévez. **Sonido:** Paul Lainé, José Grammático. **Intérpretes:** Bernard Giraudeau *(Murat)*, Claudia Ohana *(Julia)*, Robert Charlebois *(Laville)*, Federico Luppi *(García)*, Ricardo Darín *(Lama)*, Óscar "Lito" Cruz *(Miguel)*, Óscar Martínez, Franklin Caicedo, Darío Grandinetti, Raúl Rizzo, Víctor Laplace, Cipe Lincovsky, Paulino Andrada. **Duración aprox.:** 100 min.

Sostenido en La Menor (Argentina, 1986)

Dirección: Pedro Stocki. **Producción:** Azul Producciones. **Productor:** Óscar Esparza. **Guión:** Jorge Goldenberg. **Fotografía:** Eduardo Legaría. Eastmancolor. **Música:** Chango Farías Gómez. **Montaje:** Óscar Esparza. **Decorados:** Graciela Oderigo. **Vestuario:** Coca Oderigo. **Sonido:** Jorge Longo. **Intérpretes:** Federico Luppi, Soledad Silveyra, Chunchuna Villafañe, Emilia Mazer, Germán Palacios, Adriana Aizemberg, Jessica Schultz, Osvaldo Tesser, Gustavo Garzón, Chango Farías Gómez, Maximiliano Paz, Bertha Creschler, Miguel Guerberoff. **Duración aprox.:** 92 min. **Título alternativo:** Padre, marido y amante.

Malayunta (Argentina, 1986)

Dirección: José Santiso. **Producción:** Santiso Cine. **Guión:** José Santiso, Jacobo Langsner. Basado en la obra teatral *Pater Noster*, de Jacobo Langsner. **Fotografía:** Eduardo Legaría. Eastmancolor. **Música:** Litto Nebbia. **Montaje:** Armando Blanco, Jorge Valencia. **Decorados:** Ponchi Morpurgo. **Vestuario:** Santiago Elder. **Sonido:** Jorge Longo. **Intérpretes:** Federico Luppi *(Bernardo)*, Miguel Ángel Solá *(Néstor)*, Bárbara Mujica *(Amalia)*, Edgardo Moreira, Jorge Petraglia, Florencia Firpo, Silvia Milet *(Angelita)*, Susana Nova, Jorge Capobianco, Martín Droso, Gianni Fiore, Mónica Lacoste, Laura Orgambide, Rubén Santagada. **Duración aprox.:** 92 min. **Premios:** Festival Internacional de Chicago 1986: Premio Mejor Ópera Prima. Festival Internacional de Cine de Troia 1986: Mejor Ópera Prima. Festival de los tres Continentes de Nantes 1986:

Premio Accésit y Mejor Actor (Federico Luppi). Festival de Taormina 1986: Premio Cariddi de Plata.

El año del conejo (Argentina, 1987)

Dirección: Fernando Ayala. **Producción:** Aries Cinematográfica Argentina. **Productores:** Héctor Olivera, Luis Osvaldo Repetto. **Productor asociado:** Alejandro Sessa. **Guión:** Óscar Viale. Basado en un argumento de Héctor Olivera. **Fotografía:** Leonardo Rodríguez Solís. Eastmancolor. **Música:** Leo Sujatovich. **Montaje:** Eduardo López. **Decorados:** Emilio Basaldúa. **Vestuario:** Patricia Pernía. **Sonido:** Jorge Stavropulos. **Intérpretes:** Luisina Brando *(Norma)*, Federico Luppi *(Pepe Tinelli)*, Gerardo Romano, Ulises Dumont, Juan Carlos Dual *(Sergio)*, Ludovica Squirru, Katja Alemann, Andrea Barbieri, Raúl Rizzo, Emilio Vidal, Daniel Galarza, Adrián Cúneo. **Duración aprox.:** 103 min.

La amiga / Die Freundin (Argentina / Alemania, 1988)

Dirección: Jeanine Meerapfel. **Producción:** Jorge Estrada Mora Producciones / Journal Film (Alemania) / Alma Film (Alemania). **Productores:** Jorge Sabaté, Sabina Sigler, Adrián Eduardo Solar, Jorge Estrada Mora. **Guión:** Jeanine Meerapfel, Alcides Chiesa. Colaboración: Osvaldo Bayer, Agniezska Holland. Asesoramiento: Beda Docampo Feijóo, Juan Bautista Stagnaro. **Fotografía:** Axel Block. Color. **Música:** José Luis Castiñeira de Dios. **Montaje:** Juliane Lorenz. **Decorados:** Jorge Marchegiani, Rainer Schaper. **Vestuario:** Jorge Ferrari. **Sonido:** Dante Amoroso, Gunter Kortwich. **Intérpretes:** Liv Ullman *(María)*, Cipe Lincovsky *(Raquel)*, Federico Luppi, Víctor Laplace, Harry Baer, Óscar "Lito" Cruz, Fernán Mirás, Víctor Laplace, Cristina Murta, Nicolás Frei, Amancay Espíndola, Harry Baer, Gregor Hansen, Jorge Sabaté. **Duración aprox.:** 108 min. **Premios:** Festival Internacional de Cine de San Sebastián 1988: Premio Mejor Actriz, ex aequo a Liv Ullman y Cipe Lincovsky. **Estreno en Madrid:** 9 de agosto de 1991: Ideal.

Guerreros y cautivas / Guerriers et captives (Argentina / Francia / Suiza, 1988)

Dirección: Edgardo Cozarinsky. **Producción:** Jorge Estrada Mora Producciones (Argentina) / Les Films du Phare (Francia) / Les Films JMH (Francia) / Télévision Suisse-Romande (Suiza). **Productores:** Jorge Estrada Mora, Sylvette Strydman, Jean-Marc Henchoz. **Guión:** Edgardo Cozarinsky. Inspirado en el cuento *Historia del guerrero y la cautiva*, de Jorge Luis Borges. **Fotografía:** Javier Miquelez. Color. **Música:** José Luis Castiñeira de Dios. **Montaje:** Alberto Borello. **Decorados:** Miguel Ángel Lumaldo. **Vestuario:** Nené Murua. **Sonido:** Dante Amoroso. **Intérpretes:** Dominique Sanda, Federico Luppi, Leslie Caron, China Zorrilla, Gabriela Toscano, Selva Alemán, Duilio Marzio, Carlos Mérola, Juan Palomino, Alejandro Cutzarida, Gabriela Otero, Pablo García, Jorge Sabaté. **Duración aprox.:** 95 min.

Después del último tren (Argentina, 1989)

Dirección: Miguel Mirra. **Guión:** Miguel Mirra. Basado en la novela *Viejo camino del maíz*, de Adolfo Colombres. **Fotografía:** Gerardo Silvatici. Color. **Música:** Chango Farías Gómez. **Montaje:** Mabel Leonitti. **Decorados y vestuario:** Lelia Bamondi. **Sonido:** Hugo Pedrazoli. **Intérpretes:** Federico Luppi, María Fiorentino, Alberto Benegas, Alfredo Cabrera, Silvina Segundo, Víctor Laplace, Selva Alemán, Paulino Andrada, Juan Manuel Espeche, Guillermo Chávez, Meme Trezza, Martín Coria, Chango Farías Gómez, Norberto Díaz, Mabel Sabin.

Cien veces no debo (Argentina, 1990)

Dirección: Alejandro Doria. **Producción:** Rosafrey S.R.L. **Productora asociada:** Ana Nísenson. **Guión:** Ricardo Talesnik, Alejandro Doria. Basado en la obra teatral homónima de Ricardo Talesnik. **Fotografía:** Miguel Rodríguez. Color. **Música:** Leo Sujatovich. **Montaje:** Silvia Ripoll. **Decorados:** Graciela Galán. **Vestuario:** Cristina Tavano, Graciela Galán. **Sonido:** Gabriel Coll, Marcelo Gareis. **Intérpretes:** Norma Aleandro *(Carmen)*, Luis Brandoni *(Julio Siri)*, Andrea del Boca *(Lydia Beatriz Siri)*, Federico Luppi *(Millán)*, Darío Grandinetti *(Jorge)*, Óscar Ferrigno, hijo *(Paco)*, Verónica Llinás *(Elvira)*, Clotilde Borella *(vecina)*, Las gambas al ajillo: María José Gabin, Laura Markert, Alejandra Flechner, Fernando Wajs *(policía)*, Juan Acosta *(policía)*. **Duración aprox.:** 92 min.

Flop (Argentina, 1990)

Dirección: Eduardo Mignogna. **Producción:** Diarbel S.A. **Productores:** Roberto Fernández, Osvaldo Papaleo. **Guión:** Eduardo Mignogna, Graciela Maglie. **Fotografía:** Ricardo de Angelis, hijo. Eastmancolor. **Música:** Litto Nebbia. **Montaje:** Luis César D'Angiolillo. **Decorados:** Jorge Ferrari. **Vestuario:** Leonor Puga Sabaté. **Sonido:** Carlos Abbate. **Intérpretes:** Víctor Laplace *(Florencio Parravicini)*, Federico Luppi, Enrique Pinti, Inda Ledesma, Leonor Manso, Dora Baret, Cecilia Rosetto, Walter Santa Ana, Lidia Catalano, Miguel Ángel Zotto, Milena Plebbs, Lucrecia Capello, Miguel Dedovich, Marcos Woinsky. **Duración aprox.:** 120 min. **Premios:** Festival del Film Ibérico y Latinoamericano de Biarritz 1990: Makhila de Honor a Víctor Laplace. Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina: Premio Mejor Actor (Víctor Laplace) y Mejor Actriz de Reparto (Cecilia Rosetto).

Las tumbas (Argentina, 1991)

Dirección: Javier Torre. **Producción:** La Maga Films (Argentina) / Televisión Española / Sociedad Estatal Quinto Centenario. **Productoras asociadas:** Argentina Sono Film, Página 12. **Guión:** Javier Torre. Adaptación libre de la novela homónima de Enrique Medina. **Fotografía:** Javier Miquelez, Guillermo Behnisch. Color. **Música:** José Luis Castiñeira de Dios. **Montaje:** Juan Carlos Macías. **Decorados:** Aldo Guglielmone. **Vestuario:** Pepe Uría. **Sonido:** Vito Melillo, Daniel Fainsilberg. **Intérpretes:** Norma Aleandro, Federico Luppi, Eduardo Saucedo, Jorge Mayor, Isabel Quintero, Lidia Catalano, Sara Benítez, Miguel Dedovich, Pompeyo Audivert, Miguel Palma, Guillermo Marrone, Erasmo Olivera, Alejandro Britos, Julio Suárez. **Duración aprox.:** 87 min.

Mi querido Tom Mix (México, 1991)

Dirección: Carlos García Agraz. **Producción:** Producciones Amaranta / Instituto Mexicano de Cinematografía IMCINE / Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica / Gobierno del Estado de Zacatecas. **Productor:** Jorge Sánchez. **Productor ejecutivo:** Laura Imperiale. **Productores asociados:** Francisco Murguía, Miguel Necoechea. **Dirección de producción:** Tlacateotl Mata. **Guión:** Consuelo Garrido. **Fotografía:** Rodrigo García. Eastmancolor. **Música:** Alberto Núñez Palacios. **Montaje:** Tlacateotl Mata. **Diseño de producción:** Teresa Pecanins. **Diseño de vestuario:** Marta Duhne. **Maquillaje:** Angelina Chagoyán. **Efectos especiales maquillaje:** Guillermo del Toro. **Sonido:** Nerio Barberis. **Efectos especiales:** José Luis Capilla. **Intérpretes:** Ana Ofelia Murguía *(Joaquina)*, Federico Luppi *(Domingo)*, Manuel Ojeda *(Evaristo)*, Damián García Vázquez *(Felipe)*, Mercedes Olea *(Antonia)*, Zan Zhi Gou *(el chino)*, Carlos Chávez *(Jesús)*, Jorge Fegán *(alcalde)*, René Pereyra *(don Marcial)*, Angelina Peláez *(Clara)*, Eduardo Casab *(Pancho, "El Largo")*, Eduardo Palomo *(Tom Mix)*, Carmen Beato *(Socorro)*, Lourdes Carrillo *(madre de la novia)*, Luis Castro, Gonzalo Curiel *(locutor)*, Patricia Dellano *(delegada)*, Rufino Echegoyen *(Trinidad)*, Miguel Vázquez *(don Jacinto)*. **Duración aprox.:** 90 min. **Premios:** Festival Cinematográfico de Gramado (Brasil) 1992: Kikito de Oro al Mejor Actor.

Un lugar en el mundo (Argentina, 1991)

Dirección: Adolfo Aristarain. **Producción:** Cooperativa de Trabajo La Colmena. **Productores:** Osvaldo Papaleo, Adolfo Aristarain. **Productor ejecutivo:** Isidro Miguel. **Directora de producción:** Noemí Nemirovsky. **Guión:** Adolfo Aristarain, con la colaboración de Alberto Lecchi. Basado en un argumento de Adolfo Aristarain y Kathy Saavedra. **Diálogos:** Adolfo Aristarain. **Fotografía:** Ricardo de Angelis. Fujicolor. **Música:** Emilio Kauderer. Interpretada por la Camerata Bariloche, dirigida por Elías Khayat. Guitarra solista: Horacio Ceballos. **Montaje:** Eduardo López. **Dirección artística:** Abel Facello. **Vestuario:** Kathy Saavedra. **Sonido:** José Luis Díaz. **Intérpretes:** José Sacristán *(Hans)*, Federico Luppi *(Mario Dominici)*, Leonor Benedetto *(Nelda)*, Cecilia Roth *(Ana Dominici)*, Rodolfo Ranni *(Andrada)*, Gastón Batyi *(Ernesto Dominici)*, Hugo Arana *(Zamora)*, Mario Alarcón *(Juan)*, Lorena del Río *(Luciana)*, Juan José Ghisalberti *(don Gregorio)*, Marcos Woinsky *(locutor)*, Hugo Perroni *(hombre)*, Eduardo Arias *(hombre)*, Roberto Rizzotti *(cura)*, Santiago Chade *(maquinista del tren)*, Arturo Fernández *(jefe de estación)*, Adolfo Aristarain *(vendedor en librería)*. **Duración aprox.:** 120 min. **Nota:** Realizada con el apoyo del Instituto Nacional de la Cinematografía y de la Gobernación de la provincia de San Luis. **Estreno en Madrid:** 30 de octubre de 1992: Roxy A, Palacio de la Prensa, Ideal. **Premios:** Premios Sur otorgados por el Instituto Nacional de Cinematografía: Mejor Película, Mejor Actriz (Cecilia Roth), Mejor Música y Mejor Guión; Premios "Condor de Plata" de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina: Mejor Film, Mejor Director (compartido con Eliseo Subiela), Mejor Actor (Federico Luppi), Mejor Actriz (Cecilia Roth), Mejor Actor de Reparto (José Sacristán), Revelación Masculina (Gastón Batyi); Mejor Guión Original y Mejor Música; Festival Internacional de Cine de San Sebastián 1992: Concha de Oro a la Mejor Película, Premio de la Oficina Católica Internacional de Cine (OCIC) a la Mejor Película y Premio del Público a la Mejor Película; Festival Internacional de Films de Vancouver: Premio a la Película Más Popular, Festival 3 Continentes de Nantes 1992: Premio del Público a la Mejor Película; Festival Internacional de Films de Fribourg (Suiza) 1993: Mención Especial del Jurado y Premio del Público; Premios Goya 1993: Mejor Película Extranjera de Habla Hispana; Festival Cinematográfico de Gramado (Brasil) 1993: Premio Kikito al Mejor Film y Premio de la Crítica.

Cronos (México, 1992)

Dirección y guión: Guillermo del Toro. **Producción:** Producciones Iguana / Ventana Films / Instituto Mexicano de Cinematografía IMCINE / Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica / Universidad de Guadalajara / Grupo del Toro / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA / Servicios Fílmicos A. H. C. / Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica STPC / Guillermo Springall. **Productores:** Bertha Navarro, Arthur H. Gorson. **Coproductores:** Alejandro Springall, Bernard L. Nussbaumer. **Productores asociados:** Rafael Cruz, Jorge Sánchez, Julio Solórzano Foppa. **Fotografía:** Guillermo Navarro. Eastmancolor. **Música:** Javier Álvarez. Supervisión musical: Steven Soles. **Canciones:** *"Caminemos"*, de Heriberto Martín y Ernesto Cortázar; *"Palanca"*, de Guillermo del Toro, Alejandro Springall y Javier Álvarez; *"Eloísa"*, de Javier Álvarez. Tema: *"Die schöne Müllerin"*, de Franz Schubert. **Montaje:** Raúl Dávalos, Paul O'Bryan. **Diseño de producción:** Tolita Figueroa. **Dirección artística:** Brigitte Broch. **Diseño de vestuario:** Genoveva Petitpierre. **Maquillaje:** Maurice Carvajal. **Sonido:** Fernando Cámara. **Efectos especiales:** Laurencio "Chovy" Cordero. **Coreografía:** Esther Soler. **Intérpretes:** Federico Luppi *(Jesús Gris)*, Ron Perlman *(Ángel de la Guardia)*, Claudio Brook *(Dieter de la Guardia)*, Margarita Isabel *(Mercedes Gris)*, Tamara Shanath *(Aurora Gris)*, Daniel Giménez Cacho *(Tito)*, Mario Iván Martínez *(alquimista)*, Juan Carlos Colombo *(director de la funeraria)*, Farnesio de Bernal *(Manuelito)*, Luis Rodríguez *(cliente)*, Javier Álvarez *(hombre que sangra)*, Gerardo Moscoso *(borracho)*, Eugenio Lobo *(drogado)*, Luis de Icaza *(estudiante de tango)*. Narrador: Jorge Martínez de Hoyos. **Duración aprox.:** 94 min. **Estreno en Madrid:** 5 de enero de 1993: Princesa. **Premios:** Festival Internacional de Cine de Sitges 1993: Mejor Actor a Federico Luppi. Festival Internacional de Cine de Oporto 1994: Premio a la Mejor Película y Mejor Actor (Federico Luppi).

Matar al abuelito (Argentina, 1993)

Dirección: Luis César D'Angiolillo. **Producción:** Aura Producciones / Kankun / Cooperativa de Trabajo "El Aniceto". **Productor:** Luis César D'Angiolillo. **Productor ejecutivo:** Pablo Rovito. **Productora asociada:** Claudia Kohen. **Guión:** Eduardo Mignogna, Ariel Sienra, Luis César D'Angiolillo. Basado en un argumento de Ariel Sienra y Luis César D'Angiolillo. Colaboración en guión: Mara Laskowski y Santiago Carlos Oves. **Fotografía:** Miguel Abal. Color. **Música:** Litto Niebba. Piano, guitarra y sintetizador por Roberto "Fats" Fernández. **Montaje:** Luis César D'Angiolillo. **Decorados:** María Favale. **Vestuario:** Cristina Tavano. **Sonido:** Abelardo Kuschnir. **Efectos especiales:** José Navarro. **Intérpretes:** Federico Luppi *(don Mariano Aguero)*, Inés Estévez *(Rosita)*, Alberto

Segado *(Fernando)*, Mirta Busnelli *(Amelita)*, Laura Novoa *(Fabiana)*, Atilio Veronelli *(Marcelo)*, Lidia Catalano *(Deolinda)*, Tina Serrano *(hermana Matilde)*, Horacio Peña *(Jeff)*, Emilio Bardi *(Ramón)*, Cecilia Etchegaray *(Sabina)*, María Lorenzutti *(Coca)*, Gustavo del Solar *(hijo de Deolinda)*. **Duración aprox.:** 115 min. **Premios:** Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina 1993: Premio Revelación a Inés Estévez. Festival de Trieste: Mejor Actriz (Inés Estévez) y Premio del Jurado. Vancouver: Premio del público. Festival de Biarritz 1994: Mejor Actriz (Inés Estévez).

Sin opción (Argentina, 1994)

Dirección: Néstor Lescovich. **Producción:** M.G.N. / Sueño Eterno Producciones / Eduardo Núñez. **Productores:** Eduardo Núñez, Francisco Giordano, María Teresa Núñez, Néstor Lescovich. **Guión:** Néstor Lescovich, Rolo Pereyra. Basado en un argumento de Néstor Lescovich, Pablo de Santis y Daniel Panaro. **Fotografía:** José María Hermo. Color. **Música:** Martín Bianchedi. **Canciones:** *"Dueña del secreto"*, de Martín Bianchedi; *"Pinball"*, de Martín Bianchedi, interpretada por Clara Terán; *"Tango-Ballade"*, de Kurt Weill, por The London Sinfonietta; *"Ópera eterna"*, de Martín Bianchedi, interpretada por Sergio Pelacani; *"Piano loco"*, *"Gambardelas"*, de Martín Bianchedi, interpretada por Gerardo Gardelín; *"Reina"*, *"Tango eterno"*, *"Tangazo"*, de Martín Bianchedi. **Montaje:** Jorge Valencia. **Decorados:** Ernesto Molina y Vedia. **Vestuario:** Alejandra Erhart. **Sonido:** Jorge Stavropulos, Osvaldo Vacca. **Intérpretes:** Federico Luppi, Ulises Dumont, Liliana Giordano, Ivo Cutzarida, Boris Rubaja, Nora Zinsky, Walter Soubrié, Verónica Llinás, Virginia Innocenti, Las gambas al ajillo, Fernando Llosa, Tito Haas. **Duración aprox.:** 80 min. **Título alternativo:** Sueño eterno.

Caballos salvajes (Argentina, 1995)

Dirección: Marcelo Piñeyro. **Producción:** Mandala Films / Arena Films / Artear Argentina. **Productores:** Claudio Pustelnik, Natalio Koziner. **Guión:** Aída Bortnik, Marcelo Piñeyro. **Fotografía:** Alfredo Mayo. Color. **Música:** Andrés Calamaro. **Canciones:** *"Un lugar encontraré"*, de Andrés Calamaro; *"El país de la libertad"*, de León Gieco; *"Campos de algodón"*, de Creedence Clearwater Revival; *"Sin documentos"*, por Los Rodríguez. Fragmentos de *"Cuentos en los bosques de Viena"*, de Johann Strauss. **Montaje:** Juan Carlos Macías. **Decorados y vestuario:** Jorge Ferrari. **Sonido:** Aníbal Líbenson. **Intérpretes:** Héctor Alterio *(José)*, Leonardo Sbaraglia *(Pedro)*, Cecilia Dopazo *(Ana)*, Fernán Mirás, Federico Luppi, Cipe Lincovsky, Antonio Grimau, Jorge Petraglia, Emilio Bardi, Héctor Malamud, Tito Hoss, Victoria Onetto, Miguel Ruiz Díaz. **Duración aprox.:** 122 min. **Estreno en Madrid:** 10 de mayo de 1996: Palafox, Acteón, Canciller, Renoir (Plaza de España), Renoir (Cuatro Caminos).

La ley de la frontera (España / Argentina, 1995)

Dirección: Adolfo Aristarain. **Producción:** Central de Producciones Audiovisuales (España) / Shazam (Argentina) / Producciones Palermo (Argentina). Colaboración de Adai Filmes (Portugal). Con la participación de Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (Argentina), Televisión Española, Canal Plus España. **Productores:** José Luis Olaizola, Rafael Díaz-Salgado. **Productores asociados:** Ricardo García Arrojo, Xosé Juan Cabanas, Isidro Miguel. **Directora de producción:** Noemí Nemirovsky. **Guión:** Miguel Murado, Adolfo Aristarain. Basado en un argumento de Miguel Murado. **Fotografía:** Porfirio Enríquez. Eastmancolor. **Música:** Bernardo Fuster, Luis Mendo. **Canciones:** Celtas Cortos. **Montaje:** Iván Aledo. **Dirección artística:** Abel Facello. **Vestuario:** María José Iglesias. **Sonido:** Goldstein & Steinberg. **Efectos especiales:** Reyes Abades. **Intérpretes:** Pere Ponce *(Joao)*, Aitana Sánchez-Gijón *(Bárbara)*, Achero Mañas *(Xan)*, Federico Luppi *("Argentino")*, Fernando Valverde *(sargento Guardia Civil)*, Agustín González *(capitán Legión)*, Enrique San Francisco *(recaudador)*, Toni Zanet *(Octavio)*, Antonio Gamero *(barbero)*, Francisco Merino *(maragato)*, María Adánez *(María)*, Felipe Vélez *(cabo guardia)*, José María Sacristán *(administrador)*, Emiliano Redondo *(prior convento)*, Ramiro Alonso *(guardia civil 2)*, Raquel Sanchís *(mesonera)*, Rubén Tobías *(alcaide)*. **Duración aprox.:** 115 min. **Estreno en Madrid:** 23 de agosto de 1995: Rex, Minicines, Ideal, Acteón, Canciller, Renoir (Princesa), Dúplex.

Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto / Personne ne parlera de nous quand nous serons mortes (España / Francia, 1995)

Dirección y guión: Agustín Díaz Yanes. **Producción:** Flamenco Films (España) / Xaloc P.C. (España) / CARTEL (España) / Renn Productions (Francia). Con la participación de Canal Plus España y SOGEPAQ (España). **Productores asociados:** Manuel Matjí, Javier Ramos. **Productor ejecutivo:** Edmundo Gil. **Director de producción:** José Luis Escolar. **Fotografía:** Francisco Femenía. Eastmancolor. **Música:** Bernardo Bonezzi. Tema: *"Waltz K"* interpretado por Julia Díaz Yanes. **Montaje:** José Salcedo. **Dirección artística:** Benjamín Fernández. **Decorados:** Carlos Bodelón. **Vestuario:** José María Cossío. **Sonido:** Goldstein & Steinberg. **Efectos especiales:** Reyes Abades. **Efectos especiales maquillaje:** Carlos Paradela. **Intérpretes:** Victoria Abril *(Gloria Duque)*, Federico Luppi *(Eduardo)*, Pilar Bardem *(doña Julia)*, Ana Ofelia Murguía *(doña Amelia)*, Daniel Giménez Cacho *(Oswaldo)*, Ángel Alcázar *(Juan)*, Saturnino García *(Ramiro)*, María Asquerino *(Esperanza)*, Fernando Delgado *(cura)*, Marta Aura *(María Luisa)*, Guillermo Gil *(Evaristo)*, Bruno Bichir *(Many)*, Demian Bichir *(Omar)*, Jorge Bosso *(empleado peletería)*, Aurelio del Río *(hijo de Ramiro)*, Laura Mañá *(prostituta mejicana)*. **Duración aprox.:** 104 min. **Estreno en Madrid:** 6 de octubre de 1995: Roxy B, Princesa, Acteón, Renoir (Cuatro Caminos), Canciller, Vaguada. **Premios:** Goya 1995: Mejor Película, Mejor Actriz (Victoria Abril), Mejor Actriz Secundaria (Pilar Bardem), Guión Original, Música Original, Dirección de Producción, Montaje, Mejor Direccion Novel. Festival Internacional de Cine de San Sebastián 1995: Concha de Plata a la Mejor Actriz (Victoria Abril) y Premio Especial del Jurado a la película. Premio Prisma de AEC a la Mejor Fotografía.

Éxtasis (España, 1996)

Dirección: Mariano Barroso. **Producción:** Tornasol Films / Televisión Española / Canal Plus España. **Productor:** Gerardo Herrero. **Productores asociados:** Javier Ló-

pez Blanco, Mariela Besuievsky, Enrique González Macho. **Director de producción:** Josean Gómez. **Guión:** Mariano Barroso, Joaquín Oristrell. **Fotografía:** Flavio Martínez Labiano. Eastmancolor. **Música:** Bingen Mendizábal, Kike Suárez Alba. **Canciones:** *"Éxtasis"*, de Bingen Mendizábal y Kike Suárez Alba, interpretada por Benjamín Escoriza Molina; *"Final"*, compuesta e interpretada por Rodrigo Leao; *"Ay que gustito pa mis orejas"*, de Pablo Carbonell y Alberto Moraga Sánchez, interpretada por Raimundo Amador. **Montaje:** Fernando Pardo. **Dirección artística:** Ion Arretxe. **Vestuario:** Eva Arretxe, Asun Arretxe. **Sonido:** Gilles Ortion. **Efectos especiales:** Reyes Abades. **Intérpretes:** Javier Bardem *(Rober)*, Federico Luppi *(Daniel)*, Silvia Munt *(Lola)*, Daniel Guzmán *(Max)*, Leire Berrocal *(Ona)*, Alfonso Lusson *(tío de Rober)*, Juan Diego Botto *(aspirante)*, Guillermo Rodríguez *(Quino)*, Juan Díaz *(hermano de Ona)*, Carlos Lucas *(hombre)*, Elia Muñoz *(empleada)*, Macarena Pombo *(ayudante teatro)*, Pep Cortés *(padre de Ona)*, Francisco Catalá *(dueño pensión)*, Fanny Condado *(chica fiesta)*, David Pinilla *(camarero)*, Mercedes Castro *(periodista)*, Cruz Sánchez *(administrativa)*. **Duración aprox.:** 93 min. **Estreno en Madrid:** 16 de febrero de 1996: Gran Vía, Roxy B, Canciller, Acteón, Dúplex, Vaguada, Princesa, Renoir (Cuatro Caminos). **Premios:** Mejor película del año de la Asociación de Críticos Hispanos de Nueva York.

Sol de otoño (Argentina, 1996)

Dirección: Eduardo Mignogna. **Producción:** Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) / Vídeo Cable Comunicación (VCC) / Eduardo Mignogna Asociados. **Productor:** Eduardo Mignogna. **Productor ejecutivo:** Lisa Stantic. **Guión:** Eduardo Mignogna, Santiago Carlos Oves. **Fotografía:** Marcelo Camorino. Color. **Música:** Edgardo Rudnitzky. **Montaje:** Juan Carlos Macías, Javier del Pino. **Dirección artística:** Jorge Ferrari. **Sonido:** Nerio Barberis. **Intérpretes:** Norma Aleandro *(Clara Goldstein)*, Federico Luppi *(Raúl Ferraro)*, Cecilia Rossetto *(Leticia)*, Jorge Luz *(Palomino)*, Gabriela Acher *(Silvia)*, Roberto Carnaghi *(señor Cohen)*, Erasmo Olivera *(Nelson)*, Nicolás Goldschmidt *(Wilson)*, Horacio Luppi, Óscar Alegre, Titina Morales, Antonio Errico. **Duración aprox.:** 103 min. **Estreno en Madrid:** 22 de noviembre de 1996: Roxy B, Cid Campeador, Acteón, Canciller, Lido, Princesa, Renoir (Cuatro Caminos). **Premios:** Goya 1997: Mejor película extranjera de habla hispana. Asociación de Críticos de Argentina: Cóndor de Plata al Mejor Actor a Federico Luppi.

Hombres armados (Men with Guns) (USA, 1997)

Dirección: John Sayles. **Producción:** Lexington Road Productions / Clear Blue Sky Productions. En asociación con The Independent Film Channel / Anarchists' Convention. **Productores:** R. Paul Miller, Maggie Renzi. **Productores ejecutivos:** Jody Patton, Lou Gonda, John Sloss. **Coproductora:** Bertha Navarro. **Productores asociados:** Eric Robinson, Peter Gilbert, Jim de Nardo, Doug Sayles. **Guión:** John Sayles. El personaje del Dr. Fuentes está inspirado en el personaje del Dr. Arrau de la novela *The Long Night of White Chickens (La larga noche de los pollos blancos)*, de Francisco Goldman. **Fotografía:** Slawomir Idziak. Technicolor. **Música:** Mason Daring. **Canciones:** *"Amor de pobre"*, de Juan Gabriel, interpretada por El General; *"Es mentiroso"*, de Rodolfo Barreras, interpretada por Olga Tañón; *"Esta cache"*, de Raúl Acosta, interpretada por Oro Sólido; *"Cumbia de menor"*, de Raphael Coides, interpretada por Lito Barrientos y su orquesta; *"El sincelejano"*, de José Ricardo, interpretada por El Chane; *"La verdolaga"*, de G. Cervantes y G. Fuentes, interpretada por Totó La Momposina; *"Xtabay"*, de Les Baxter, interpretada por Yma Sumac; *"Mi cumbia"*, de Lucho Bermúdez, interpretada por Ramón Ropain; *"Fiesta en Corraleja"*, de Luciano Luciani, interpretada por Banda Once de enero; *"El dios nunca muere"*, arreglos e interpretación de Les Misérables Brass Band; *"Copla de la muerte"*, interpretada por Susana Baca; *"Mojana"*, interpretada por Totó La Momposina. **Diseño de producción:** Felipe Fernández del Paso. **Dirección artística:** Salvador Parra. **Decorados:** Miguel Ángel Álvarez. **Diseño de vestuario:** Mayes C. Rubeo. **Maquillaje y peluquería:** Carlos Sánchez. **Sonido:** Tom Fleischman. **Efectos especiales:** Cooordinador: Alex Vázquez. **Intérpretes:** Federico Luppi *(Dr. Fuentes)*, Damián Alcázar *(padre Portillo)*, Tania Cruz *(Graciela, la chica muda)*, Damián Delgado *(Domingo)*, Dan Rivera González *("Conejo", el chico)*, Mandy Patinkin *(Andrew)*, Kathryn Grody *(Harriet)*, Iguandili López *(madre indígena)*, Nandi Luna Ramírez *(hija)*, Rafael de Quevedo *(general)*, Carmen Madrid *(Ángela)*, Esteban Soberanes *(Raúl)*, Maricruz Nájera *(mujer rica)*, Iván Arango *(Cienfuegos)*, Lizzie Curry Martínez *(Montoya)*, Roberto Sosa *(Bravo)*, Luis Ramírez *(Hidalgo)*. **Duración aprox.:** 127 min. **Estreno en Madrid:** 24 de abril de 1998: Paz, Acteón, Alphaville.

Martín (Hache) (España / Argentina, 1997)

Dirección: Adolfo Aristarain. **Producción:** Tornasol Films (España) / Adolfo Aristarain (Argentina) / A. V. H. San Luis (Fito Páez) (Argentina). Con la colaboración de Canal Plus España y la participación de Televisión Española. **Productores:** Gerardo Herrero, Javier López Blanco, Adolfo Aristarain. **Productor ejecutivo:** Javier López Blanco. **Productor asociado:** Isidro Miguel (Argentina). **Directores de producción:** Juanma Pagazaurtundúa (España), Noemí Nemirovsky (Argentina). **Guión:** Adolfo Aristarain, Kathy Saavedra. **Director de Fotografía:** Porfirio Enríquez. Eastmancolor. **Música:** Fito Páez. **Canciones:** *"Rif Raf"*, *"Amanecer en Madrid"*, *"Bacalao porteño"*, *"Ciudad de pobres corazones"*, *"Charla interrupta"*, *"Villa del Parque Blues"* y *"Chofi Dancing"*, compuestas e interpretadas por Fito Paéz; *"Eyes so Beautiful as Yours"*, *"Blue Mo"* y *"Something for Kenny"*, compuestas a interpretadas por Elmo Hope; *"Onda 9"*, compuesta e interpretada por Astor Piazzola; *"Orden y ley"*, compuesta e interpretada por Bruno Aristarain, Monjo, Martínez, Gabrielli; *"Cac"*, compuesta e interpretada por Lucas Martí, Nahuel Mutti, Fito Páez; *"Vamos a quemar los tambores del abuelo"*, de Fito Páez, Nico Cota, Gabriel Carambula, Guillermo Vadala, Gringui Herrara Pomo. **Montaje:** Fernando Pardo. **Dirección artística:** Abel Facello. **Vestuario:** Félix Sánchez Plaza. **Maquillaje:** Lola López, Rodolfo Olmedo. **Sonido:** Goldstein & Steinberg. **Intérpretes:** Federico Luppi *(Martín)*, Juan Diego Botto *(Hache)*, Eusebio Poncela *(Dante)*, Cecilia Roth *(Alicia)*, Ana María Picchio *(Blanca)*, Sancho Gracia *(José María Navarro)*, José María Sacristán *(Schauva)*, Joaquín A. Colmenares *(Coracero)*, Ángel Amorós *(productor teatro)*, Kojun Notsu *(joven oriental)*, Esther Herrera *(niña andrógina)*, Marisa Cabezón *(mujer espejo)*, Enrique Liporace *(Migue)*, Claudia Gallegos *(Lea)*, Leonora Barcalce *(Nadia)*, Nahuel Mutti *(Godo)*, Nicolás Pauls *(Leo)*. **Du-**

ración aprox.: 134 min. **Estreno en Madrid:** 26 de septiembre de 1997: Roxy B, Princesa, Acteón, Renoir (Princesa), Pompeya, Lido, Canciller, Liceo, Vaguada, Benlliure, Excelsior. **Premios:** Goya 1996: Mejor Actriz a Cecilia Roth. Festival Internacional de Cine de San Sebastián 1997: Concha de Plata Mejor Actor a Federico Luppi. Festival Internacional de Cine de Biarritz 1997: Mejor interpretación a Eusebio Poncela; La Habana 1997: Primer Premio Coral, Mejor Dirección y Mejor Interpretación Femenina a Cecilia Roth; Festival de Cine Latino de Chicago 1998: Premio del Público. Festival de Cine de Oslo 1998: Premio del público; Festival Internacional de Cine de Fribourg 1998: Premio de la Fundación Village d'Enfants Pestalozzi.

Bajo bandera (Argentina / Italia, 1997)

Dirección: Juan José Jusid. **Producción:** Prisma (Argentina) / Surf Film (Italia). **Productor ejecutivo:** Pablo Rovito. **Productor asociado:** Jaime Nuguer. **Director de producción:** Rolo Pereyra. **Guión:** Juan José Jusid, Guillermo Saccomanno. **Fotografía:** Paolo Carnera. Color. **Música:** Juan Federico Jusid. **Canciones:** *"Viento, dile a la lluvia"*, *"La balsa"*, de Litto Nebbia; *"Inolvidable"*, de J. Gutiérrez; *"Tema"*, *"Entierro del perro"*, *"Tema de Roca"*, *"Marcha de Molina"*, *"Secuestro de Nora"*, *"Tema (coral)"*, *"Baile en la pista de combate"*, *"Molina investiga"*, *"Cuarteto para Nora"*, *"Victoria"*, *"Confesión de Repetto"*, *"Baile en la pista de combate"*, *"Balada de la trompeta"*, de Juan Federico Jusid; *"Quiero llenarme de ti"*, de Sandro - Anderle. **Montaje:** Jorge Valencia. **Dirección artística:** Abel Facello. **Vestuario:** Beatriz di Benedetto. **Sonido:** Goldstein & Steinberg. **Efectos especiales:** Tom Cundom. **Intérpretes:** Miguel Ángel Solá *(mayor Molina)*, Federico Luppi *(coronel Hellman)*, Omero Antonutti *(padre Bruno)*, Daniele Liotti *(soldado Repetto)*, Andrea Tenuta *(Fanny)*, Andrea Pietra *(Nora)*, Carlos Santamaría *(capitán Roca)*, Alessandra Acciai *(Victoria)*, Mónica Galán *(Paula)*, Bettiana Blum *(Bonavena)*, Ariel Casas *(subteniente Trevi)*, Juan Andrés Bracelli *(Lito)*, Nicolás Scarpino *(Rosen)*, Roly Serrano *(cabo Benamino)*, Walter Balzarini *(Joaquín)*, Alan McCormick *(polaco)*, Damián Canducci *(perro)*. **Duración aprox.:** 108 min. **Estreno en Madrid:** 2 de octubre de 1998: Gran Vía, Luchana. **Premios:** Festival de Cine Iberoamericano de Huelva: Premio de la Crítica, Premio del Público.

Soriano (Argentina, 1998)

Dirección y guión: Eduardo Montes Bradley. **Productores asociados:** Javier García, Sara Kaplan. **Fotografía:** Gastón Ocampo. **Entrevistas a:** Osvaldo Bayer, Fernando Birri, Gianni Mina, Martín Caparrós, Santo Biasatti, Antonio Dal Masetto, Ariel Dorfman, Juan Forn, Juan Sasturain, Félix Samoilovich, Juan Domingo Perón (archivo), Federico Luppi, Rodrigo Fresán, Jorge Luis Borges (archivo), Eduardo Galeano, Roberto Cossa, Héctor Olivera, sobre la vida y obra del escritor Osvaldo Soriano. **Duración aprox.:** 75 min.

Frontera Sur / América mía (España / Argentina / Alemania / Francia, 1998)

Dirección: Gerardo Herrero. **Producción:** Tornasol Films (España) / SOGETEL (España) / Aleph Producciones (Argentina) / Road Movies Vierte Produktionen (Alemania) / Blue Dahlia Production (Francia). Con la colaboración de Televisión Española, Continental Producciones (España), Televisión de Galicia. Con la participación de Canal Plus España. **Productores:** Gerardo Herrero, Fernando Bovaira, Fernando Sokolowicz. **Coproductores:** Ulrich Felsberg, Gérard Jourd'hui, Pancho Casal. **Productores ejecutivos:** Mariela Besuievsky, Claudio Pustelnik. **Director de producción:** Juanma Pagazaurtundúa. **Guión:** Horacio Vázquez Rial, Gerardo Herrero. Basado en la novela homónima de Horacio Vázquez Rial. **Fotografía:** Alfredo Mayo. Eastmancolor. **Música:** Luis Bacalov. **Canciones:** *"Morena sola"*, de Luis Bacalov con letra de Horacio Vázquez Rial, interpretada por Alejandro Sosa; *"El sol de mi piel"*, de Luis Bacalov y con letra de Horacio Vázquez Rial, interpretada por Adriana Nano. Canciones interpretadas por la Orquesta de Roma. Bandoneón solista: Ulises Passarella. **Montaje:** Carmen Frías. **Dirección artística:** Santiago Elder. **Vestuario:** Beatriz di Benedetto. **Maquillaje:** Mirta Blanco. **Sonido:** Jorge Ruiz. **Efectos especiales:** Tom Cundom. **Intérpretes:** José Coronado *(Roque)*, Maribel Verdú *(Teresa)*, Peter Lohmeyer *(Frisch)*, Federico Luppi *(Maidana)*, Laura Novoa *(Sara)*, Prune Lichtlé *(Sandrinne)*, Francisco Corbalán *(Ramón, niño)*, Norbert "Ruso" Verea *(Manolo Posse)*, Villanueva Cosse *(degollador)*, Ira Fronten *(Encarnación)*, Paula Canals *(Rosina)*, Manuel Manquiña *(camarero)*, Luis Brandoni *(Manuel Posse)*, Mariano Marín *(Ramón, joven)*, Franco Camilaro *(Ramón, adulto)*, Roberto Baldi *("El bruto")*, Celio Cangossu *(criado)*. **Duración aprox.:** 98 min. **Nota:** Subvencionada por el Ministerio de Cultura (ICAA), Instituto Nacional de Cine y de las Artes Audiovisuales (Argentina), Fondo Eurimages del Consejo de Europa, Programa Media de la Unión Europea. **Estreno en Madrid:** 9 de octubre de 1998: Gran Vía, Princesa, Madrid, Proyecciones, Lido, Canciller, Renoir (Princesa).

Lisboa (España / Argentina, 1999)

Dirección: Antonio Hernández. **Producción:** Blue Legend Productions (España) / Sinfonía Otoñal (Argentina) / GRPC (España) / EPC Producciones (España) / Alta Films (España). Con la colaboración de Televisión Española y Vía Digital. **Productores:** Federico Bermúdez de Castro, Marcelo Itzkoff, Ramón Pilacés. **Productores asociados:** Enrique González Macho, Eduardo Pérez Climent. **Productores ejecutivos:** Federico Bermúdez de Castro, Marcelo Itzkoff. **Directores de producción:** Federico Bermúdez de Castro; equipo argentino: Luis A. Sartor. **Delegado de Alta Films:** Modesto Pérez Redondo. **Guión:** Enrique Brasó, Antonio Hernández. **Diálogos:** Antonio Hernández. **Fotografía:** Aitor Mantxola. Color. **Música:** Víctor Reyes. **Canciones:** *"Fool Times"*, compuesta e interpretada por Willy Crook; *"Dime"*, de Enrique Heredia y Juan José Suárez, interpretada por La barbería del sur; *"Calaíto"*, de Antonio Martínez Ortega, interpretada por Paco Ortega; *"My Little Sister"*, de Juan Carlos Oliver Reynes, interpretada por The Bolivians; *"Dead for You"*, de Najwa Nimri y Carlos Jean; *"If You'll Be a Baby to Me"*, de J. M. Morillo Escarpa, interpretada por Malcolm Scarpa; *"Discúlpame"*, de Manuel Quijano Ahijado, Óscar Quijano Ahijado y Raúl Quijano Ahijado, interpretada por Café Quijano; *"Por un beso"*, de Carlos Goñi, interpretada por Revólver; *"Garras dos sentidos"*, de Agustia Bessa-Luis, interpretada por Mísia; *"Turista"*, compuesta e interpretada por Antonio Birabent, *"Acércate"*, compuesta e interpretada por Antonio Galeano. **Mon-**

taje: Santiago Ricci. **Dirección artística:** Gabriel Carrascal. **Vestuario:** Juana Aguirre. **Maquillaje:** Romana González. **Sonido y montaje de sonido:** Carlos Faruolo, Miguel Polo. **Efectos especiales:** Molina FX. **Intérpretes:** Carmen Maura *(Berta)*, Sergi López *(João)*, Federico Luppi *(José Luis)*, Laia Marull *(Verónica)*, Antonio Birabent *(Carlos)*, Saturnino García *(Bruno)*, Miguel Palenzuela *(Aurelio)*, Antonio Hernández *(Álvaro Vizeu)*, Marisa Madruga *(señora de Vizeu)*, María Bermúdez de Castro *(hija de Vizeu)*, Vicente Hernán *(Vicente)*, Gonzalo Durán *(camarero)*, José Miguel Caballero *(barman)*, Juanjo Bermúdez de Castro *(camarero terraza)*, Carmen Fernández Arbex *(camarera bar frontera)*, Elena Candorcio *(doble de Berta)*, José Manuel Gasca *(doble de João)*. **Duración aprox.:** 100 min. **Nota:** Subvencionada por el Ministerio de Educación y Cultura (ICAA). **Estreno en Madrid:** 23 de julio de 1999: Palacio de la Música, Acteón, Lido, Minicines, Renoir (Cuatro Caminos), Renoir (Princesa).

Las huellas borradas (España / Argentina, 1999)

Dirección: Enrique Gabriel. **Producción:** Trastorno Films (España) / Alta Films (España) / Tráfico de Ideas (España) / Sinfonía Otoñal (Argentina). **Productores:** Tomás Cimadevilla, Enrique González Macho. **Productores asociados:** Piluca Baquero, Giulietta Speranza. **Productores ejecutivos:** Tomás Cimadevilla, Marcelo Itzkoff. **Directores de producción:** Piluca Baquero, Luis A. Sartor. **Guión:** Enrique Gabriel, Lucía Lipschutz. **Fotografía:** Raúl Pérez Cubero. Color. **Música:** Ramón Paus. **Canciones:** *"Biblioteca"*, *"Recuerdos"*, *"¿No quieres ver el valle por última vez?"*, *"Las huellas ya están borradas"*, *"Mágico abedul"*, *"Primos hermanos"*, *"Masía de Rosa"*, *"Talla de madera"*, *"Comandante"*, *"El charco"*, *"Enfado"*, *"Los afectos"*, *"¿No puedes dormir?"*, *"Perdona"*, *"El balcón"*, *"Lo que pasa"*. Temas musicales: *"Dame la mano mi paloma"*, tradicional sefardita; *"Los cuplés de la gatita"*, de Jerónimo Giménez, José Jackson y Jacinto Capella; *"Himno de Higueras"*, de Marcos León. **Montaje:** Julio Peña. **Dirección artística:** Jaime Pérez Cubero. **Vestuario:** Cristina Sopeña. **Maquillaje:** Gloria Pinar. **Sonido:** Juan Carlos Cid, Antonio Rodríguez, José Antonio Bermúdez. **Intérpretes:** Federico Luppi *(Manuel)*, Mercedes Sampietro *(Virginia)*, Elena Anaya *(Rosa)*, Sergi Calleja *(Delfín)*, Raúl Fraire *(Antonio)*, Paco Sagarzazu *(Urbano)*, Mariví Bilbao *(Felisa)*, Armando del Río *(Mito)* Ramón Barea *(Zayas)*, Txema Blasco *(Eutimio)*, Joan Dalmau *(don Paulino)*, Marga Escudero *(Pili)*, Lourdes Bartolomé *(Goya)*, Asunción Balaguer *(Leoni)*, Héctor Alterio *(don José)*. **Duración aprox.:** 98 min. **Nota:** Subvencionada por la Junta de Castilla y León, Ministerio de Educación y Cultura (ICAA), Programa IBERMEDIA, Programa Media de la Unión Europea. Financiación: INDUCINE. **Estreno en Madrid:** 19 de noviembre de 1999: Benlliure, Acteón, Canciller, Lido, Renoir (Cuatro Caminos), Renoir (Princesa). **Premios:** Festival de Cine Español de Málaga 1999: Mejor Película, Mejor Director, Mejor Actriz: Asunción Balaguer.

Divertimento (España, 2000)

Dirección: José García Hernández. **Producción:** Divertimento P.C. / Alta Films / Formato Vídeo. **Productora asociada:** Televisión de Galicia. Con la colaboración de la Xunta de Galicia, y la participación de Canal Plus España. **Productores:** José García Hernández, Enrique González Macho, Andrés Barbe. **Productores ejecutivos:** José García Hernández, Andrés Barbe. **Productores asociados:** Javier Solano, Juan José Cercadillo, Beatriz Arranz, Sebastián Peroni, Nelly Minyrsky. **Delegado Alta Films:** Modesto Pérez Redondo. **Delegado TVG:** Carlos Carballo. **Director de producción:** Rafael Álvarez. **Guión:** Manuel Ortega Yáñez. **Fotografía:** Jorge Arce Ljubetic. Color. **Música:** Manuel Balboa. Interpretada por la Orquesta Sinfónica de Galicia. **Montaje:** Alejandro Lázaro, Santiago Pedroncini. **Director de arte:** Gil Parrondo. **Vestuario:** José Vico. **Maquillaje:** Raquel Fidalgo. **Sonido:** José María Bloch. **Intérpretes:** Francisco Rabal *(Gabler)*, Federico Luppi *(Daniel Osantos)*, Sonia Castelo *(Alicia)*, Pastor Rodríguez *(actor rumano)*, Margarita Fernández López *(señora de Osantos)*, Martín Mújica *(chófer)*, Alejandro Lozano *(borracho)*, Irene Lamas *(periodista)*, Felisa Manzano *(mujer en la ventana)*, Almudena López Lama *(hija de Daniel)*, Fernando Novo Martínez *(hijo de Daniel)*. **Duración aprox.:** 93 min. **Estreno en Madrid:** 12 de enero de 2001: Palacio de la Música, Acteón, Princesa, Roxy B, Renoir (Cuatro Caminos).

El espinazo del diablo (España / México, 2001)

Dirección: Guillermo del Toro. **Producción:** El Deseo S.A. (España) / Tequila Gang (México). Con la participación de SOGEPAQ, Canal Plus España y Anhelo Producciones (México). **Productores:** Agustín Almodóvar, Bertha Navarro. **Coproductora:** Rosa Bosch. **Productor asociado:** Michel Ruben. **Directora de producción:** Esther García. **Guión:** Guillermo del Toro, Antonio Trashorras, David Muñoz. **Fotografía:** Guillermo Navarro. Color. **Música:** Javier Navarrete. **Canciones:** *"Una lágrima"* de E. Cárdenas y N. Verona, interpretada por Carlos Gardel; *"Besos fríos"*, de R. Romero y R. Ilurba, interpretada por Raquel Meller; *"Presumidos"*, de Alcázar y Prometeo, interpretada por Carmelita Ambert; *"Yo no sé que me han hecho tus ojos"*, de Francisco Canaro, interpretada por Carlos Gardel; *"Recordar"*, de Ch. Borel Clercy y J. Salado, interpretada por Imperio Argentina y Manolo Russel. **Montaje:** Luis de la Madrid. **Dirección artística:** César Macarrón. **Figurines:** José Vico. **Maquillaje:** Jorge Hernández. **Peluquería:** Fermín Galán. **Sonido:** Miguel Rejas. **Diseño de sonido:** Salvador Mayolas. **Efectos mecánicos:** Reyes Abades. **Intérpretes:** Marisa Paredes *(Carmen)*, Eduardo Noriega *(Jacinto)*, Federico Luppi *(Casares)*, Fernando Tielve *(Carlos)*, Íñigo Garcés *(Jaime)*, Irene Visedo *(Conchita)*, José Manuel Lorenzo *(Marcelo)*, Paco Maestre *("El Puerco")*, Junio Valverde *(Santi)*, Berta Ojea *(Alma)*, Adrián Lamana *(Gálvez)*, Daniel Esparza *(Marcos)*, Miguel Ortiz, Juan Carlos Vellido, Javier González Madrigal. **Duración aprox.:** 106 min. **Estreno en Madrid:** 20 de abril de 2001: Palacio de la Música, Princesa, Paz, Victoria, Vaguada, Renoir (Cuatro Caminos), UGC Cinecité, Novedades.

Rosarigasinos (Argentina, 2001)

Dirección y guión: Rodrigo Grande. **Producción:** Instituto Nacional de Cinematografía Argentina. **Productor:** José Martínez Suárez. **Productores asociados:** Adolfo Aristarain, Naya Films, Alfredo Suaya. **Fotografía:** Félix Monti. Color. **Música:** Ruy Folguera. **Montaje:** Miguel Pérez. **Dirección artística:** Miguel Ángel Lumaldo. **Vestuario:** Cecilia Monti. **Sonido:** Daniel Mosquera. **Intér-**

pretes: Federico Luppi *(Alberto "Tito" Saravia)*, Ulises Dumont *(Castor)*, María José Demare *(Morocha)*, Francisco Puente *("El Gordo")*, Gustavo Luppi *(Alberto, joven)*, Enrique Dumont *(Castor, joven)*, Jimena La Torre *(Morocha, joven)*, Claudio Rissi *(policía)*, Emilio Bardi *(policía Benítez)*, César Bordón *(policía Zalaberry)*, Atilio Pozzobón *(comisario)*, Saúl Jarlip *(Ramoncito Fernández)*, Tito Gómez *(dueño del bar)*, Liliana Gioa *(puta del bar)*, David Ratner *(viejo)*. **Duración aprox.:** 90 min. **Premios:** Festival de Cine de Mar del Plata 2001: Ombú de Plata Mejor Actor: Federico Luppi.

Los pasos perdidos (España / Argentina, 2001)

Dirección: Manane Rodríguez. **Producción:** Anola Films (España), Atlanta P.C. (España) / Alfa Visión S.R.L. (Argentina). Con la participación de Televisión Española y Vía Digital. **Productores:** Rafael Díaz-Salgado, Juan Pulgar, José Luis Olaizola, Isidro Miguel. **Directores de producción:** Iñaki Ros, Alberto Trigo. **Guión:** Manane Rodríguez, Xavier Bermúdez. **Fotografía:** Juan Carlos Gómez. Color. **Música:** Fernando Egozcue. **Canciones:** *"Canción de las manos"*, de Bernardo Fuster y Luis Mendo, interpretada por Graciela Maiztegui; *"Nada se ha perdido"*, *"Desired"*, de Luis Mendo y Bernardo Fuster. **Montaje:** Esperanza Cobos. **Dirección artística:** Gabriel Carrascal. **Decorados:** Pepe Uría (Argentina). **Vestuario:** Eva Arretxe. **Sonido:** Wildtrack, Luciano Specos. **Sonido directo:** Antonio Camarasa. **Intérpretes:** Irene Visedo *(Mónica)*, Concha Velasco *(Inés)*, Luis Brandoni *(Ernesto)*, Federico Luppi *(Bruno Leardi)*, Juan Querol *(Pablo)*, Jesús Blanco *(Luis)*, Pedro Miguel Martínez *(Meléndez)*, Cristina Collado *(Miriam)*, Gabriel Moreno *(Gómez)*, Yaël Barnatán *(Silvia)*, Paulina Gálvez *(abogada)*, Amparo Valle *(Matilde)*, Elida Mauro *(testigo)*, José Caride *(juez)*, Concha Leza. **Duración aprox.:** 93 min. **Estreno en Madrid:** 8 de noviembre de 2001: Conde Duque, Real Cinema, Roxy B, Renoir (plaza de España).

El lugar donde estuvo el paraíso (España / Argentina / Brasil / Alemania, 2001)

Dirección: Gerardo Herrero. **Producción:** Tornasol Films (España) CARTEL (España) / El Puente Producciones (Argentina) / Luna Producciones (Argentina) / Morena Films (Brasil) / Pandora Filmproduktion (Alemania). Con la Participación de Televisión Española, Vía Digital, América TV (Argentina). **Productores:** Gerardo Herrero, Eduardo Campoy, Javier López Blanco. **Coproductores:** Martín Cortés, Christoph Friedel. **Coproductores ejecutivos:** Pablo Rovito, Luis Ángel Sartor, Mariza Leão. **Productora ejecutiva:** Mariela Besuievsky. **Guión:** Jorge Goldenberg. Basado en la novela homónima de Carlos Franz. **Fotografía:** Alfredo Mayo. Color. **Música:** Lucio Godoy. **Montaje:** Carmen Frías. **Dirección artística:** Alejandro Rossi. **Figurinista:** Josune Lasa. **Sonido:** Jorge Ruiz. **Intérpretes:** Federico Luppi *(el cónsul)*, Elena Ballesteros *(Ana)*, Gastón Pauls *(Enrico)*, Paulina Gálvez *(Julia)*, Gianfranco Brero *(Gonçalves)*, Villanueva Cosse *(Rubiroza)*, Gabriel Sotillo *(Lucas)*, Carlos Victoria *(Dr. Menéndez)*, Teddy Guzmán *(Marlene)*, Mario Velázquez *(Jean-Paul)*, Ana Ramos *(voz en* off*)*. **Duración aprox.:** 102 min. **Nota:** Producida con el apoyo de IBERMEDIA. **Estreno en Madrid:** 18 de enero de 2002: Roxy B, Princesa, Canciller, Chamartín, Lido, Tívoli, UGC Cinecité.

Toda clase de pieles (España, 2001) (c)

Dirección: Manu Mayo. **Producción:** Xosé Manuel Zapata / Lorelei Producciones S.L. **Productores:** Xosé Manuel Zapata, Borja Pena. **Jefe de producción:** Anxó Fernández Rodríguez. **Guión:** Manu Mayo. Basado en un cuento de los hermanos Grimm. **Fotografía:** Xosé Garrido. Fujicolor. **Música:** Manuel Balboa. **Montaje:** Lourdes Olaizola. **Dirección artística:** Ignacio Pardo. **Maquillaje y peluquería:** Beatriz Fax, Tita Fernández, Olalla Llopiz. **Sonido:** Víctor García Seijo. **Intérpretes:** Federico Luppi, Sabela Rodríguez, Íñigo Saavedra, Luna Sánchez, Flor Maceiras, Ángel J. Fernández Mayo. **Duración aprox.:** 18 min. **Nota:** Subvencionada por el Ministerio de Educación y Cultura (ICAA).

El último tren / Corazón de fuego (España / Argentina / Uruguay, 2002)

Dirección: Diego Arsuaga. **Producción:** Tornasol Films (España) / Rambla Producciones (Argentina) / TELEFE (Argentina) / Patagonik Film Group (Argentina) / Taxi Film (Uruguay). Con la participación de Vía Digital y Antena 3 TV. **Productor general:** José Sánchez Varela. **Productores:** Carlos Mentasti, Pablo Bossi, Óscar Kramer, Gerardo Herrero. **Productores asociados:** Mario Bonanatta, Leonor Santamaría Blocona, Gustavo Montrasi. **Productores ejecutivos:** Carlos González, Mariela Besuievsky. **Directora de producción:** Elena Roux. **Guión:** Diego Arsuaga, Beda Docampo Feijóo, Fernando León de Aranoa. Basado en una idea original de Andrea Pollio y Andrés Scarone. **Fotografía:** Hans Burmann. Color. **Música:** Hugo Jasa. **Montaje:** Fernando Pardo, Daniel Márquez. **Dirección artística:** Inés Olmedo. **Decorados:** Manuel Picos, Fernando Picos. **Vestuario:** Mónica Toschi. **Maquillaje:** Madelon Hill. **Sonido:** Horacio Almada. **Intérpretes:** Héctor Alterio *(el profesor)*, Federico Luppi *(Pepe)*, Pepe Soriano *(secretario)*, Gastón Pauls *(Jimmy)*, Balaram Dinard *(Guito)*, Saturnino García *(De León)*, Eduardo Migliónico *(Ponce)*, Elisa Contreras *(Micaela)*, Jenny Goldstein *(periodista)*, Alfonso Tort *(Daniel)*, Fred Deakin *(Mac Ferry)*, Herbert Grierson *(viejecito 1)*, Eduardo Proust *(viejecito 2)*, Guillermo Chaibún *(médico)*, Virginia Ramos *(enfermera)*, Jorge Bolani *(abogado Sichero)*. **Duración aprox.:** 93 min. **Nota:** Subvencionada por IBERMEDIA, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales INCAA (Argentina), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (ICAA), FONA, IMM, Sundance Institute. **Estreno en Madrid:** 22 de noviembre de 2002: Renoir (Plaza de España, Cuatro Caminos, Princesa, Retiro), Princesa. **Premios:** Festival Internacional de Cine de Montreal 2002: Mejor Guión, Mejor Película Latinoamericana, Premio Ecuménico. Festival Internacional de Cine de Valladolid 2002: Premio del Público, Premio Pilar Miró al Mejor Director Novel, Mejor Interpretación Masculina: Héctor Alterio, Federico Luppi, Pepe Soriano.

Lugares comunes (España / Argentina, 2002)

Dirección: Adolfo Aristarain. **Producción:** Tornasol Films (España) / Adolfo Aristarain / Shazam (Argentina) / Pablo Larguia Producciones. Con la participación de Televisión Española, Vía Digital, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales INCAA (Argentina). **Productores:** Gerardo Herrero, Adolfo Aristarain, Javier López Blanco. **Productores ejecutivos:** Mariela Besuievsky, Carlos An-

drada. **Directores de producción:** Jorge Gundín (Argentina), Joseán Gómez (España). **Guión:** Adolfo Aristarain, Kathy Saavedra. Basado en la novela *El renacimiento*, de Lorenzo F. Aristarain. **Fotografía:** Porfirio Enríquez. Color. **Montaje:** Fernando Pardo. **Dirección artística:** Abel Facello. **Vestuario:** Kathy Saavedra, Valentina Bari. **Maquillaje:** Cristóbal Rentería, María Luz Cabrer. **Sonido:** Goldstein & Steinberg. **Intérpretes:** Federico Luppi *(Fernando Robles)*, Mercedes Sampietro *(Liliana Rovira)*, Arturo Puig *(Carlos Solla)*, Carlos Santamaría *(Pedro Robles)*, Yaël Barnatán *(Fabiana)*, Javier Ortiz *(hijo de Pedro 1)*, Guillermo Ayuso *(hijo de Pedro 2)*. **Duración aprox.:** 112 min. **Nota:** Subvencionada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (ICAA). Financiación: Instituto de Crédito Oficial. **Estreno en Madrid:** 4 de octubre de 2002: Renoir (Plaza de España, Cuatro Caminos, Princesa, Retiro), Princesa. **Premios:** Festival Internacional de Cine de San Sebastián 2002: Concha de Plata a la Mejor Actriz: Mercedes Sampietro, Premio del Jurado al Mejor Guión; Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana 2002: Mención Especial del Premio Glauber Rocha, Mención de la FIPRESCI y Premio Vigía.

La balsa de piedra / A jungada de pedra / Het stenen vlot (España / Portugal / Holanda, 2002)

Dirección: George Sluizer. **Producción:** SOGECINE (España) / Lusomundo (Portugal) / MGS Films (Holanda). **Productor:** George Sluizer. **Coproductores:** Fernando Bovaira, Luis Bordalo Silva. **Productora ejecutiva:** Anne Lordon. **Guión:** Yvette Biro. Basado en la novela homónima de José Saramago. **Fotografía:** Goert Giltay. Color. **Músicia:** Henny Vrienten. **Montaje:** Jan Dop. **Dirección artística:** Félix Murcia. **Vestuario:** Mariella Kallenberg, Jany Temime. **Sonido:** Antonio Bloch, Peter Flamman. **Intérpretes:** Federico Luppi *(Pedro)*, Iciar Bollaín *(María)*, Gabino Diego *(José)*, Ana Padrão *(Joana)*, Diogo Infante *(Joaquim)*. **Duración aprox.:** 108 min. **Premios:** Ft. Laudardale International Film Festival 2002: Premio del Jurado Best Ensemble Cast (Federico Luppi, Iciar Bollaín, Gabino Diego, Ana Padrão, Diogo Infante) y Menciones de Honor a la Película y al Director.

TELEVISIÓN

El amor tiene cara de mujer (Argentina, 1964/71)

Dirección: Edgardo Borda, Osias Wilenski. **Producción:** Proartel Argentina - Canal 13. **Autora:** Nené Cascallar. **Intérpretes:** Delfy de Ortega *(Vanessa)*, Barbara Mujica *(Marcela)*, Iris Láinez *(Laura)*, Angélica López Gamio *(Matilde)*, Federico Luppi, Jorge Barreiro, Ricardo Bauleo, Rodolfo Bebán, Sergio Malbrán, Blanca del Prado, Óscar Rovito, Soledad Silveyra, Fabio Zerpa.

Cuatro hombres para Eva (Argentina, 1967)

Dirección: Martín Clutet. **Producción:** Canal 9. **Autora:** Nené Cascallar. **Intérpretes:** Federico Luppi, José María Langlais, Rodolfo Bebán, Jorge Barreiro, Soledad Silveyra, María Aurelia Bisutti, Irma Roy.

Cosa juzgada (Argentina, 1968/73)

Dirección: David Stivel. **Producción:** Canal 11. **Intérpretes:** Federico Luppi, Bárbara Mújica, Marilina Ross, Norma Aleandro, Emilio Alfaro, Carlos Carella, Juan Carlos Gené, Víctor Laplace.

Que Dios se lo pague (Argentina, 1981)

Dirección: Gerardo Mariani. **Intérpretes:** Leonor Benedetto, Federico Luppi.

Hombres de ley (Argentina, 1984)

Dirección: Gerardo Mariani. **Producción:** Canal 7. **Autor:** Gerardo Taratuto. **Intérpretes:** Rubén Stella, Federico Luppi, Norberto Días.

Le Roi de Patagonie (Francia, 1990)

Dirección: Georges Campana, Stéphane Kurc. **Producción:** France 3 / La Sept / Le Sabre / Taurus Films. **Guión:** Robin Chapman, Jacques Gary. Basado en la novela de Jean Raspail. **Fotografía:** Hugo Colace. Color. **Montaje:** Elisabeth Si Ramdane. **Diseño de producción:** Aldo Guglielmone, Luis Diego Pedreira, Patricia Pernia. **Vestuario:** Beatriz di Benedetto. **Sonido:** Vincent Arnardi. **Intérpretes:** Omar Sharif *(cónsul d'Aninot)*, Carla Gravina *(Louise d'Aninot)*, Frédéric van den Driessche *(Antoine de Tounens)*, Federico Luppi, Ulises Dumont, Julio Chávez, Sandra Ballesteros, Paolo Bonacelli. **Duración aprox.:** 52 min (4 episodios).

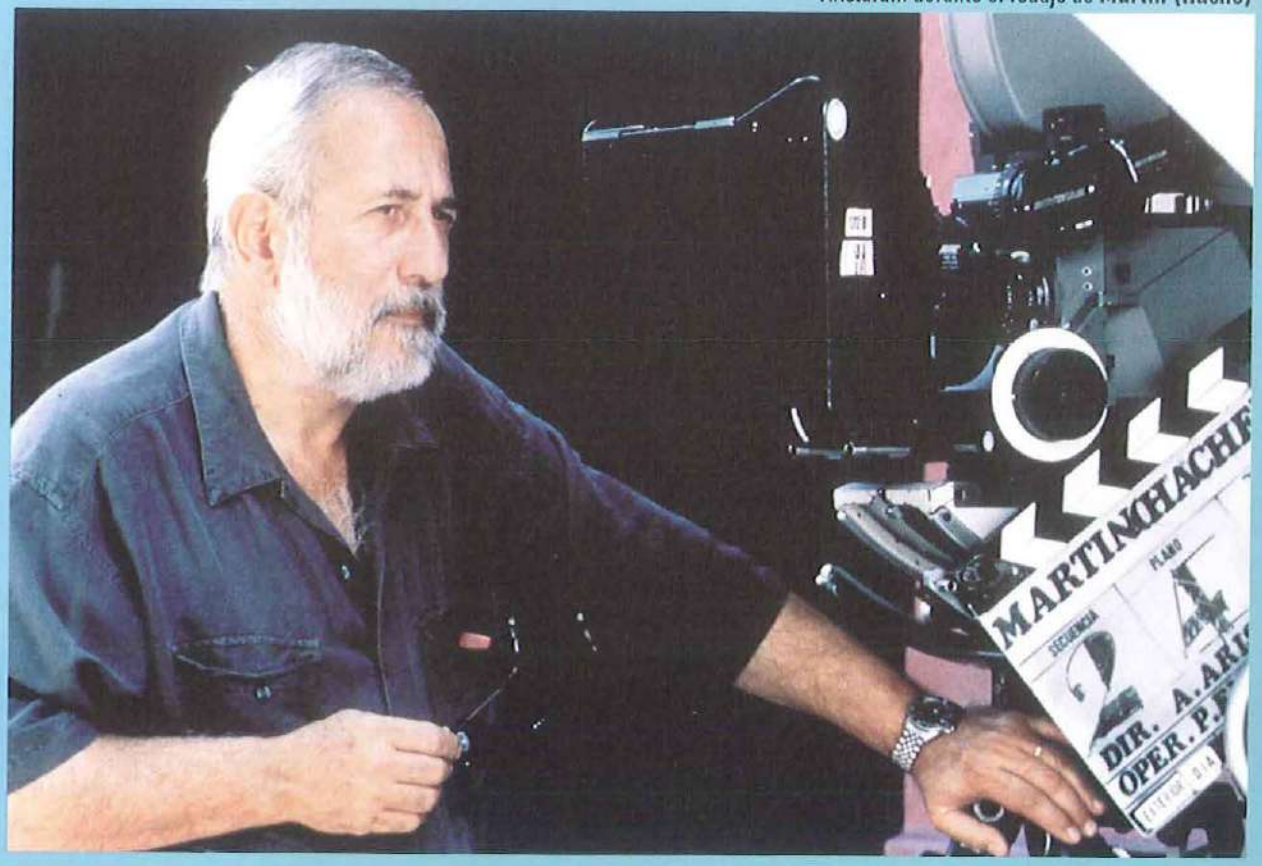
Puerto Verde (Serie: Coup de foudre) (GB / Francia / Italia / Bélgica / Portugal / Suiza / España, 1990)

Dirección: Francisco J. Lombardi. **Producción:** H.T.V.I. (GB) / Antenne 2 (Francia)/ Telecip Productions (Francia) / Reteitalia / Radio Télévision Belge-Francofone / Radiotelevisão Portuguesa / Télévision Suisse-Romande / Tornasol Films (España) para Televisión Española. **Productora asociada:** Patricia de Crecenzo. **Productor ejecutivo:** Gerardo Herrero. **Delegado de producción:** Jaime Boix. **Director de producción:** Emilio Moscoso. **Guión:** Augusto Cabada, Giovanna Pollarolo. Basado en una idea original de Jacques Dercourt. **Fotografía:** José Luis Flores Guerra. Color. **Música:** Michel Legrand, Alejandro Masó. **Montaje:** Juan Ignacio San Mateo. **Diseño de producción:** Alejandro Rossi, **Vestuario:** Patricia Alcalde. **Sonido:** Edgar Lostanau. **Intérpretes:** Federico Luppi *(Ernesto)*, Bozena Lasota *(Rita)*, Gustavo Bueno *(Pablo)*, Pedro Vargas, Lizardo Sánchez, Ramsay Ross. **Duración aprox.:** 26 min.

Alta comedia (Argentina, 1991)

Dirección: María Herminia Avellaneda. **Producción:** Canal 9. **Guión:** Jorge Bellizi. **Intérpretes:** Alicia Bruzzo, Federico Luppi, Graciela Borges, Nora Cárpena, Pablo Echarri, Rita Terranova, Víctor Laplace.

Aristarain durante el rodaje de Martín (Hache)



Adolfo Aristarain. Filmografía

Dolores Devesa / Alicia Potes

La parte del león (Argentina, 1978)

Dirección y guión: Adolfo Aristarain. **Producción:** Jorge N. Cuomo Producciones. **Jefe de producción:** Lita Stantic. **Fotografía:** Horacio Maira. Eastmancolor. **Música:** Aníbal Guart, Jorge Navarro. Interpretada por: Jorge Navarro (piano), Adalberto Cevasco (bajo), Ricardo Lew (guitarra), Norberto Minichilo (batería), Andrés Boiarsky (saxo). **Montaje:** Miguel Pérez. **Dirección artística y vestuario:** Kathy Saavedra. **Sonido:** Jorge Stavropulos. **Intérpretes:** Luisina Brando *(Luisa)*, Julio De Grazia *(Bruno Di Toro)*, Fernanda Mistral *(Silvia de Di Toro)*, Ulises Dumont *(Larsen)*, Arturo Maly *(Mario)*, Julio Chávez *(El Nene)*, Cecilia Padilla *(Fabiana Di Toro)*, Beba Bidart *(dueña de la pensión)*, Osvaldo Terranova *(Suárez)*, Patricio Contreras *(cuidador)*, Miguel Guerberof *(abogado)*, Marcos Woinsky *(encargado estacionamiento)*, Lidia Catalano, Alejandro Patiño. **Duración:** 85 min.

La playa del amor (Argentina, 1979)

Dirección: Adolfo Aristarain. **Producción:** Aries Cinematográfica Argentina / Baires Film / Microfón. **Productores:** Fernando Ayala y Héctor Olivera (Aries / Baires), Mario y Norberto Kaminsky (Microfón). **Jefe de producción:** Alejandro Arando. **Guión:** Gius, Adolfo Aristarain. **Fotografía:** Horacio Maira. Eastmancolor. **Música:** José Carli. **Canciones:** Camilo Sesto, Carlos Torres Vila, Judy Cheeks, Ángela Carrasco, Manolo Galván, Rocío Durcal, Daniel Altamirano, Mario Milito, Katunga. **Montaje:** Carlos Julio Piaggio. **Dirección artística:** Óscar Piruzanto. **Vestuario:** Kathy Saavedra. **Sonido:** Norberto Castronuovo. **Intérpretes:** Cacho Castaña *(Cacho)*, Mónica Gonzaga *(Andrea)*, Ricardo Darín *(Ricardo)*, Stella Maris Lanzani *(Rosita)*, Carlos del Burgo *(Antonio)*, Jorgelina Aranda *(ejecutiva de TV)*, Mariano Moreno *(asistente de TV)*, Graciela Gramajo *(Dolores)*, Arturo Maly *(director de TV)*, Carlos Torres Vila *(Suárez O'Connor)*, Carlos Beillard *(animador)*, Marcos Woinsky, Daniel Altamirano, Adolfo Aristarain *(bailarín en la fiesta)*. **Duración:** 86 min.

La discoteca del amor (Argentina, 1980)

Dirección y guión: Adolfo Aristarain. **Producción:** Aries Cinematográfica Argentina / Baires Film / Microfón. **Productores:** Fernando Ayala y Héctor Olivera (Aries / Baires), Mario y Norberto Kaminsky (Microfón). **Jefe de producción:** Alejandro Arando. **Fotografía:** Horacio Maira. Eastmancolor. **Música:** Emilio Kauderer. **Canciones:** Cacho Castaña, Camilo Sesto, Ángela Carrasco, Franco Simone, José José, Sonia Rivas, The Ring, The Threee Decrees. **Montaje:** Carlos Julio Piaggio. **Dirección artística:** Óscar Piruzanto. **Vestuario:** Kathy Saavedra. **Sonido:** Daniel Castronuovo. **Intérpretes:** Cacho Castaña *(Lucas)*, Mónica Gonzaga *(Gloria)*, Ricardo Darín *(Eddie)*, Stella Maris Lanzani *(Francisca Luppo, alias Débora)*, Carlos del Burgo *(Romeo Pérez)*, Silvia Pérez *(Ángela)*, Sergio Velasco Ferrero *(Walter Pardo)*, Arturo Maly *(doctor B.J.)*, Tito Mendoza *(Lugosi)*, Marcos Woinsky *("Orejas")*, Tincho Zabala *(Guillermo Beaudine)*, Jorge Chernov *(cantor de protesta)*, Eduardo Ruderman *(segundo de Lugosi)*, Leo Rivas *(locutor)*, Adolfo Aristarain *(vendedor de discos)*. **Duración:** 90 min.

Tiempo de revancha (Argentina, 1981)

Dirección y guión: Adolfo Aristarain. **Producción:** Aries Cinematográfica Argentina. **Productores:** Héctor Olivera, Luis Osvaldo Repetto. **Jefe de producción:** Alejandro Arando. **Ayudante de dirección y director 2ª unidad:** Jorge Gundín. **Fotografía:** Horacio Maira. Eastmancolor. **Música:** Emilio Kauderer. **Montaje:** Eduardo López. **Decorados:** Abel Facello. **Vestuario:** Marta Albertinazzi. **Sonido:** Daniel Castronuovo. **Efectos especiales:** Alex Mathews. **Intérpretes:** Federico Luppi *(Pedro Bengoa)*, Haydée Padilla *(Amanda Bengoa)*, Julio De Grazia *(Larsen)*, Ulises Dumont *(Bruno Di Toro)*, José Jofre Soares *(Aitor)*, Aldo Barbero *(Rossi)*, Enrique Liporace *(Basile)*, Arturo Maly *(doctor García Brown)*, Rodolfo Ranni *(Torrens)*, Jorge Hacker *(Guido Ventura)*, Alberto Benegas *(Golo)*, Ingrid Pellicori *(Lea)*, Jorge Chernov *(Jorge)*, Marcos Woinsky *(el polaco)*. **Duración aprox.:** 112 min. **Estreno en Madrid:** 10 de junio de 1983: Fuencarral, Salamanca. **Premios:** Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina 1981: Mejor Producción, Mejor Film, Mejor Director, Mejor Actor (Federico Luppi), Mejor Actor de Reparto (Ulises Dumont), Mejor Guión Original, Revelación Masculina (Arturo Maly), Mejor Montaje; Premio ARGENTORES de la Sociedad General de Autores de la Argentina: Mejor Film categoría drama; Festival de Cine de Cartagena (Colombia) 1982: Catalina de oro a la Mejor Película; XI Festival Films du Monde de Montreal 1982: Primer Premio "Grand Prix des Amériques" a la Mejor Película; IV Festival de Cine Ibérico y Latinoamericano de Biarritz 1982: Premio Makhila de Oro a la Mejor Película y Premio Especial de la Asociación Francesa de Cines de Arte y Ensayo al Mejor Film; IV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana 1982: Primer Premio "Coral de Oro" a la Mejor Película; Festival Internacional Cinematográfico de Chicago 1982: Primer Premio a la Mejor Interpretación Masculina (Federico Luppi); Semana Internacional de Cine de Melilla 1983: "Ánfora de Oro" al Mejor Film (compartido con **El sur**, de Víctor Erice); IV Festival de Cine Policial de Cognac 1984: Premio Especial del Jurado al Mejor Film y Premio del Jurado de la Crítica al Mejor Film.

Últimos días de la víctima (Argentina, 1982)

Dirección: Adolfo Aristarain. **Producción:** Aries Cinematográfica Argentina. **Productores:** Héctor Olivera, Luis Osvaldo Repetto. **Productor asociado:** Nicolás Carreras. **Jefe de producción:** Alejandro Arando. **Guión:** Adolfo Aristarain, José Pablo Feinmann. Basado en la novela homónima de José Pablo Feinmann. **Fotografía:** Horacio Maira. Eastmancolor. **Música:** Emilio Kauderer. **Montaje:** Eduardo López. **Decorados:** Abel Facello. **Vestuario:** Trini Muñoz Ibáñez. **Sonido:** Daniel Castronuovo. **Efectos especiales y maquillaje:** Alex Mathews. **Intérpretes:** Federico Luppi *(Raúl Mendizábal)*, Soledad Silveyra *(Cecilia Ravena)*, Julio De Grazia *(Ravena)*, Ulises Dumont *(El gato Funes)*, Arturo Maly *(Rodolfo Kulpe)*, Elena Tasisto *(Laura)*, Enrique Liporace *(Peña)*, Mónica Galán *(Vienna)*, Pablo Rago *(Bruno)*, Noemí Morelli *(secretaria de Ravena)*, Carlos Ferreira *(Ferrari)*, China Zorrilla *(dueña de la pensión)*, Marcos Woinsky *(pagador)*, Aldo Pastur *(periodista)*, Adolfo Aristarain *(quiosquero)*. **Duración aprox.:** 90 min. **Estreno en Madrid:** 22 de diciembre de 1986: Multicines Picasso. **Premios:** Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina 1982:

Mejor Director, Mejor Actor de Reparto (Ulises Dumont), Mejor Actriz de Reparto (Elena Tasisto), Mejor Guión Adaptado, Revelación Femenina (Mónica Galán) y Mejor Montaje; Premio Platea 82 a la Mejor Película otorgado por el Grupo Tiempo de Cine de Venado Tuerto, Santa Fe; III Festival Giallo del Mistero de Cattolica 1982: Mejor Adaptación (Adolfo Aristarain, José Pablo Feinmann); VIII Festival de Cine Iberoamericano de Huelva 1982: Premio "Colón de Oro" a la Mejor Película y Premio "Carabela de Plata" de la crítica especializada.

Pepe Carvalho / Le Privé (España / Francia, 1986) TV

Dirección: Adolfo Aristarain. **Producción:** Televisión Española / Antenne 2 (Francia) / Telecip (Francia). **Productores:** Juan Maury, Agostí Causi. **Guión:** Domenec Font, Manuel Vázquez Montalbán. Basado en el personaje creado por Manuel Vázquez Montalbán. **Adaptación y diálogos:** Adolfo Aristarain. **Fotografía:** Porfirio Enríquez. Color. **Música:** José Nieto. **Montaje:** Teresa Font. **Decorados:** Francisco Justel. **Vestuario:** Félix Sánchez Plaza. **Maquillaje:** Joaquín Navarro. **Sonido:** Josep Martret. **Efectos especiales:** Juan Manuel Ciges, Germán Saucedo. **Intérpretes:** Eusebio Poncela *(Pepe Carvalho)* en todos los episodios. Episodio *"El caso de la Go Go Girl"*: **Intérpretes:** Catherine Leprince *(Dominique)*, Alicia Sánchez *(Charo)*, Ovidi Montllor *(Biscuter)*, Daniel Martín, Susana Sentis. **Duración:** 54 min. Episodio *"Pigmalión"*: **Intérpretes:** Cecilia Roth, Luis Suárez, Bernard Fresson, Ovidi Montllor. **Duración:** 51 min. Episodio *"Golpe de Estado"*: **Intérpretes:** Eddie Constantine *(Walter Davis)*, Alicia Sánchez *(Charo)*, Ovidi Montllor *(Biscuter)*, Francisco Luchetti, Rafael Anglada *(Federico)*. **Duración:** 60 min. Episodio *"La curva de la muerte"*: **Intérpretes:** Álvaro de Luna *(Vicente)*, Mercedes Sampietro *(Muriel)*, Sarah Luger *(Cecilia)*, Mercedes Cervera *(Dolores)*, Alejo del Peral. **Duración:** 65 min. Episodio *"El mar - un cristal opaco"*: **Intérpretes:** Joaquín Navascues *(Paolo)*, Beatrice Agenin, Laurence Herman *(Vanessa)*, Laurence Herman, Juan Villalonga. **Duración:** 50 min. Episodio *"Young Serra - peso pluma"*: **Intérpretes:** Alicia Sánchez *(Charo)*, Ovidi Montllor *(Biscuter)*, Jorge Sanz *(chico Serra)*, Manolo Calvo *(Young Serra)*, André Pousse *(Rino Ramos)*, Florence Giorgetti *(Maribel)*. **Duración:** 52 min. Episodio *"La dama inacabada"*: **Intérpretes:** Carmen Elías *(Susana)*, Ovidi Montllor *(Biscuter)*, Daniel Ceccaldi *(Jordi)*, Francisco Jarque *(comisario)*, Enric Casamitjana, Ricardo Montoya. **Duración:** 55 min. Episodio *"Recién casados"*: **Intérpretes:** Eva Cobo *(Sandra)*, Ángel Alcázar *(Bartolomé)*, Pierre Hatet *(comisario)*, Ovidi Montllor *(Biscuter)*, Fabián López Tapia *(Armand)*, Adolfo Aristarain *(dueño del hotel)*. **Duración:** 59 min.

La extraña / The Stranger (Argentina / USA, 1986)

Dirección: Adolfo Aristarain. **Producción:** Tusitalia Producciones Cinematográficas / Nolin Company. **Productores:** Hugo Lamónica, Peter Marai. **Productor ejecutivo:** Michael F. Nolin. **Guión:** Dan Gurskis. **Fotografía:** Horacio Maira. Eastmancolor. **Música:** Craig Safan. Canción: *"Mirrors and Lights" (Espejos y luces)*, de Craig Safan (música) y Mark Mueller (letra), interpretada por Debbie Davis. **Montaje:** Eduardo López. **Diseño de producción:** Jorge Gundín. **Dirección artística.** Abel Facello. **Vestuario:** Félix Sánchez Plaza. **Maquillaje y peluquería:** Kareen Boursier. **Sonido:** José Luis Díaz. **Efectos especiales:** Eduardo Cundom. **Intérpretes:** Bonnie Bedelia *(Alice)*, Peter Riegert *(Harris Kite)*, Barry Primus *(Drake)*, David Spielberg *(Hobby)*, Julio De Grazia *(Jay)*, Cecilia Roth *(Anita Wren)*, Marcos Woinsky *(Macaw)*, Jacques Arndt *(Rhea)*, Milton James *(Brand)*, Ernesto Larrese *(Lark)*, Federico Luppi *(mánager)*, Ricardo Darín *(Clark Whistler)*, Adrián Ghio *(intruso blanco)*, Tito Mendoza *(Linyera)*, Adolfo Aristarain *(espectador en el cine)*. **Duración aprox.:** 89 min.

Un lugar en el mundo (Argentina, 1991)

Dirección: Adolfo Aristarain. **Producción:** Cooperativa de Trabajo La Colmena. **Productores:** Osvaldo Papaleo, Adolfo Aristarain. **Productor ejecutivo:** Isidro Miguel. **Directora de producción:** Noemí Nemirovsky. **Guión:** Adolfo Aristarain, con la colaboración de Alberto Lecchi. Basado en un argumento de Adolfo Aristarain y Kathy Saavedra. **Diálogos:** Adolfo Aristarain. **Fotografía:** Ricardo de Angelis. Fujicolor. **Música:** Emilio Kauderer. Interpretada por la Camerata Bariloche, dirigida por Elías Khayat. Guitarra solista: Horacio Ceballos. **Montaje:** Eduardo López. **Dirección artística:** Abel Facello. **Vestuario:** Kathy Saavedra. **Sonido:** José Luis Díaz. **Intérpretes:** José Sacristán *(Hans)*, Federico Luppi *(Mario Dominici)*, Leonor Benedetto *(Nelda)*, Cecilia Roth *(Ana Dominici)*, Rodolfo Ranni *(Andrada)*, Gastón Batyi *(Ernesto Dominici)*, Hugo Arana *(Zamora)*, Mario Alarcón *(Juan)*, Lorena del Río *(Luciana)*, Juan José Ghisalberti *(don Gregorio)*, Marcos Woinsky *(locutor)*, Hugo Perroni *(hombre)*, Eduardo Arias *(hombre)*, Roberto Rizzotti *(cura)*, Santiago Chade *(maquinista del tren)*, Arturo Fernández *(jefe de estación)*, Adolfo Aristarain *(vendedor en librería)*. **Duración aprox.:** 120 min. **Nota:** Realizada con el apoyo del Instituto Nacional de la Cinematografía y de la Gobernación de la provincia de San Luis. **Estreno en Madrid:** 30 de octubre de 1992: Roxy A, Palacio de la Prensa, Ideal. **Premios:** Premios Sur otorgados por el Instituto Nacional de Cinematografía: Mejor Película, Mejor Actriz (Cecilia Roth), Mejor Música y Mejor Guión; Premios "Condor de Plata" de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina: Mejor Film, Mejor Director (compartido con Eliseo Subiela), Mejor Actor (Federico Luppi), Mejor Actriz (Cecilia Roth), Mejor Actor de Reparto (José Sacristán), Revelación Masculina (Gastón Batyi); Mejor Guión Original y Mejor Música; Festival Internacional de Cine de San Sebastián 1992: Concha de Oro a la Mejor Película, Premio de la Oficina Católica Internacional de Cine (OCIC) a la Mejor Película y Premio del Público a la Mejor Película; Festival Internacional de Films de Vancouver: Premio a la Película Más Popular. Festival 3 Continentes de Nantes 1992: Premio del Público a la Mejor Película; Festival Internacional de Films de Fribourg (Suiza) 1993: Mención Especial del Jurado y Premio del Público; Premios Goya 1993: Mejor Película Extranjera de Habla Hispana; Festival Cinematográfico de Gramado (Brasil) 1993: Premio Kikito al Mejor Film y Premio de la Crítica.

La ley de la frontera (España / Argentina, 1995)

Dirección: Adolfo Aristarain. **Producción:** Central de Producciones Audiovisuales (España) / Shazam (Argentina) / Producciones Palermo (Argentina). Colaboración de

Adai Filmes (Portugal). Con la participación de Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (Argentina), Televisión Española, Canal Plus España. **Productores:** José Luis Olaizola, Rafael Díaz-Salgado. **Productores asociados:** Ricardo García Arrojo, Xosé Juan Cabanas, Isidro Miguel. **Directora de producción:** Noemí Nemirovsky. **Guión:** Miguel Murado, Adolfo Aristarain. Basado en un argumento de Miguel Murado. **Fotografía:** Porfirio Enríquez. Eastmancolor. **Música:** Bernardo Fuster, Luis Mendo. **Canciones:** Celtas Cortos. **Montaje:** Iván Aledo. **Dirección artística:** Abel Facello. **Vestuario:** María José Iglesias. **Sonido:** Goldstein & Steinberg. **Efectos especiales:** Reyes Abades. **Intérpretes:** Pere Ponce *(Joao)*, Aitana Sánchez-Gijón *(Bárbara)*, Achero Mañas *(Xan)*, Federico Luppi *("Argentino")*, Fernando Valverde *(sargento Guardia Civil)*, Agustín González *(capitán Legión)*, Enrique San Francisco *(recaudador)*, Toni Zanet *(Octavio)*, Antonio Gamero *(barbero)*, Francisco Merino *(maragato)*, María Adánez *(María)*, Felipe Vélez *(cabo guardia)*, José María Sacristán *(administrador)*, Emiliano Redondo *(prior convento)*, Ramiro Alonso *(guardia civil 2)*, Raquel Sanchís *(mesonera)*, Rubén Tobías *(alcaide)*. **Duración aprox.:** 115 min. **Estreno en Madrid:** 23 de agosto de 1995: Rex, Minicines, Ideal, Acteón, Canciller, Renoir (Princesa), Dúplex.

Martín (Hache) (España / Argentina, 1997)

Dirección: Adolfo Aristarain. **Producción:** Tornasol Films (España) / Adolfo Aristarain (Argentina) / A. V. H. San Luis (Fito Páez) (Argentina). Con la colaboración de Canal Plus España y la participación de Televisión Española. **Productores:** Gerardo Herrero, Javier López Blanco, Adolfo Aristarain. **Productor ejecutivo:** Javier López Blanco. **Productor asociado:** Isidro Miguel (Argentina). **Directores de producción:** Juanma Pagazaurtundúa (España), Noemí Nemirovsky (Argentina). **Guión:** Adolfo Aristarain, Kathy Saavedra. **Director de Fotografía:** Porfirio Enríquez. Eastmancolor. **Música:** Fito Páez. **Canciones:** *"Rif Raf"*, *"Amanecer en Madrid"*, *"Bacalao porteño"*, *"Ciudad de pobres corazones"*, *"Charla interrupta"*, *"Villa del Parque Blues"* y *"Chofi Dancing"*, compuestas e interpretadas por Fito Paéz; *"Eyes so Beautiful as Yours"*, *"Blue Mo"* y *"Something for Kenny"*, compuestas a interpretadas por Elmo Hope; *"Onda 9"*, compuesta e interpretada por Astor Piazzola; *"Orden y ley"*, compuesta e interpretada por Bruno Aristarain, Monjo, Martínez, Gabrielli; *"Cac"*, compuesta e interpretada por Lucas Martí, Nahuel Mutti, Fito Páez; *"Vamos a quemar los tambores del abuelo"*, de Fito Páez, Nico Cota, Gabriel Carambula, Guillermo Vadala, Gringui Herrara Pomo. **Montaje:** Fernando Pardo. **Dirección artística:** Abel Facello. **Vestuario:** Félix Sánchez Plaza. **Maquillaje:** Lola López, Rodolfo Olmedo. **Sonido:** Goldstein & Steinberg. **Intérpretes:** Federico Luppi *(Martín)*, Juan Diego Botto *(Hache)*, Eusebio Poncela *(Dante)*, Cecilia Roth *(Alicia)*, Ana María Picchio *(Blanca)*, Sancho Gracia *(José María Navarro)*, José María Sacristán *(Schauva)*, Joaquín A. Colmenares *(Coracero)*, Ángel Amorós *(productor teatro)*, Kojun Notsu *(joven oriental)*, Esther Herrera *(niña andrógina)*, Marisa Cabezón *(mujer espejo)*, Enrique Liporace *(Migue)*, Claudia Gallegos *(Lea)*, Leonora Barcalce *(Nadia)*, Nahuel Mutti *(Godo)*, Nicolás Pauls *(Leo)*. **Duración aprox.:** 134 min. **Estreno en Madrid:** 26 de septiembre de 1997: Roxy B, Princesa, Acteón, Renoir (Princesa), Pompeya, Lido, Canciller, Liceo, Vaguada, Benlliure, Excelsior. **Premios:** Goya 1996: Mejor Actriz a Cecilia Roth. Festival Internacional de Cine de San Sebastián 1997: Concha de Plata Mejor Actor a Federico Luppi. Festival Internacional de Cine de Biarritz 1997: Mejor interpretación a Eusebio Poncela; La Habana 1997: Primer Premio Coral, Mejor Dirección y Mejor Interpretación Femenina a Cecilia Roth; Festival de Cine Latino de Chicago 1998: Premio del Público. Festival de Cine de Oslo 1998: Premio del público; Festival Internacional de Cine de Fribourg 1998: Premio de la Fundación Village d'Enfants Pestalozzi.

Lugares comunes (España / Argentina, 2002)

Dirección: Adolfo Aristarain. **Producción:** Tornasol Films (España) / Adolfo Aristarain / Shazam (Argentina) / Pablo Larguia Producciones. Con la participación de Televisión Española, Vía Digital, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales INCAA (Argentina). **Productores:** Gerardo Herrero, Adolfo Aristarain, Javier López Blanco. **Productores ejecutivos:** Mariela Besuievsky, Carlos Andrada. **Directores de producción:** Jorge Gundín (Argentina), Josean Gómez (España). **Guión:** Adolfo Aristarain, Kathy Saavedra. Basado en la novela *El renacimiento*, de Lorenzo F. Aristarain. **Fotografía:** Porfirio Enríquez. Color. **Montaje:** Fernando Pardo. **Dirección artística:** Abel Facello. **Vestuario:** Kathy Saavedra, Valentina Bari. **Maquillaje:** Cristóbal Rentería, María Luz Cabrer. **Sonido:** Goldstein & Steinberg. **Intérpretes:** Federico Luppi *(Fernando Robles)*, Mercedes Sampietro *(Liliana Rovira)*, Arturo Puig *(Carlos Solla)*, Carlos Santamaría *(Pedro Robles)*, Yaël Barnatán *(Fabiana)*, Javier Ortiz *(hijo de Pedro 1)*, Guillermo Ayuso *(hijo de Pedro 2)*. **Duración aprox.:** 112 min. **Nota:** Subvencionada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (ICAA). Financiación: Instituto de Crédito Oficial. **Estreno en Madrid:** 4 de octubre de 2002: Renoir (Plaza de España, Cuatro Caminos, Princesa, Retiro), Princesa. **Premios:** Festival Internacional de Cine de San Sebastián 2002: Concha de Plata a la Mejor Actriz: Mercedes Sampietro, Premio del Jurado al Mejor Guión; Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana 2002: Mención Especial del Premio Glauber Rocha, Mención de la FIPRESCI y Premio Vigía.

COLABORACIONES

Dar la cara (Argentina, José Antonio Martínez Suárez, 1962). Extra.

La herencia (Argentina, Ricardo Alventosa, 1962). Secretario de producción.

Borges (Argentina, Luis Ángel Bellaba, 1964) (c). Guionista.

Disloque en el presidio (Argentina, Julio Saraceni, 1965). Segundo ayudante de dirección.

Orden de matar (Argentina, Román Viñoly Barreto, 1965). Segundo ayudante de dirección.

Extraña invasión (Argentina, Emilio Vieyra, 1965). Segundo ayudante de dirección.

Villa Delicia: playa de estacionamiento, música ambiental (Argentina, Román Viñoly Barreto, 1965). Segundo ayudante de dirección.

Muchachos impacientes (Argentina / México, Julio Saraceni, 1965). Segundo ayudante de dirección.

La muchacha de a bordo (Argentina, Enrique Cahen Salaberry, 1966). Segundo ayudante de dirección.

Noche terrible (Argentina, Rodolfo Kuhn, 1967). Ayudante de dirección.

La bestia desnuda (Argentina, Emilio Vieyra, 1967). Ayudante de dirección.

Chao amor (Argentina, Diego Santillán, 1967). Ayudante de dirección.

Digan lo que digan (España, Mario Camus, 1968). Ayudante de dirección.

Más allá de la ley (*Al di là della legge / Auserhalb des gesetzse*) (Italia / Alemania, Giorgio Stegani, 1968). Ayudante de dirección y director segunda unidad.

Tunisia (España, 1968). Documental. Ayudante de dirección.

Hasta que llegó su hora (*C'era una volta il West...*) (Italia, Sergio Leone, 1968). Ayudante de dirección.

La última explosión (*The Last Grenade*) (GB, Gordon Fleming, 1969). Ayudante de dirección y director segunda unidad.

Los libertinos (*The adventurers*) (USA, Lewis Gilbert, 1970). Ayudante de dirección.

La cólera del viento (España, Mario Camus, 1970). Ayudante de dirección y director segunda unidad.

Capitán Apache (*Captain Apache*) (GB, Alexander Singer, 1971). Ayudante de dirección.

Una ciudad llamada Bastarda (*A Town Called Bastard*) (GB / España, Robert Parrish, 1971). Ayudante de dirección segunda unidad.

El río del hombre malo (*E continuavano a fregarsi il milione di dollari/Les quatre mercenaires d'El Paso*) (España / Italia / Francia, Eugenio Martín, 1972). Ayudante de dirección.

La novia ensangrentada (España, Vicente Aranda, 1972). Director de diálogos.

Un toque de distinción (*A Touch of Class*) (GB, Melvin Frank, 1972). Ayudante de dirección.

La leyenda del alcalde de Zalamea (España, Mario Camus, 1972). Ayudante de dirección.

El sombrero de tres picos (España, Valerio Lazarov, 1972). Mediometraje. Ayudante de dirección.

Los camioneros (España, Mario Camus, 1973). Ayudante de dirección y director segunda unidad.

Los cazadores (*Open Season*) (España / USA / Suiza, Peter Collinson, 1974). Ayudante de dirección.

La Mary (Argentina, Daniel Tinayre, 1974). Ayudante de dirección.

Los gauchos judíos (Argentina, Juan José Jusid, 1974). Ayudante de dirección.

Una mujer (Argentina, Juan José Stagnaro, 1975). Ayudante de dirección.

No toquen a la nena (Argentina, Juan José Jusid, 1976). Ayudante de dirección.

La aventura explosiva (Argentina, Orestes Trucco, 1976). Ayudante de dirección.

Crecer de golpe (Argentina, Sergio Renán, 1977). Ayudante de dirección.

Los superagentes biónicos (Argentina, Adrián Quiroga [Mario Sábato], 1977). Ayudante de dirección.

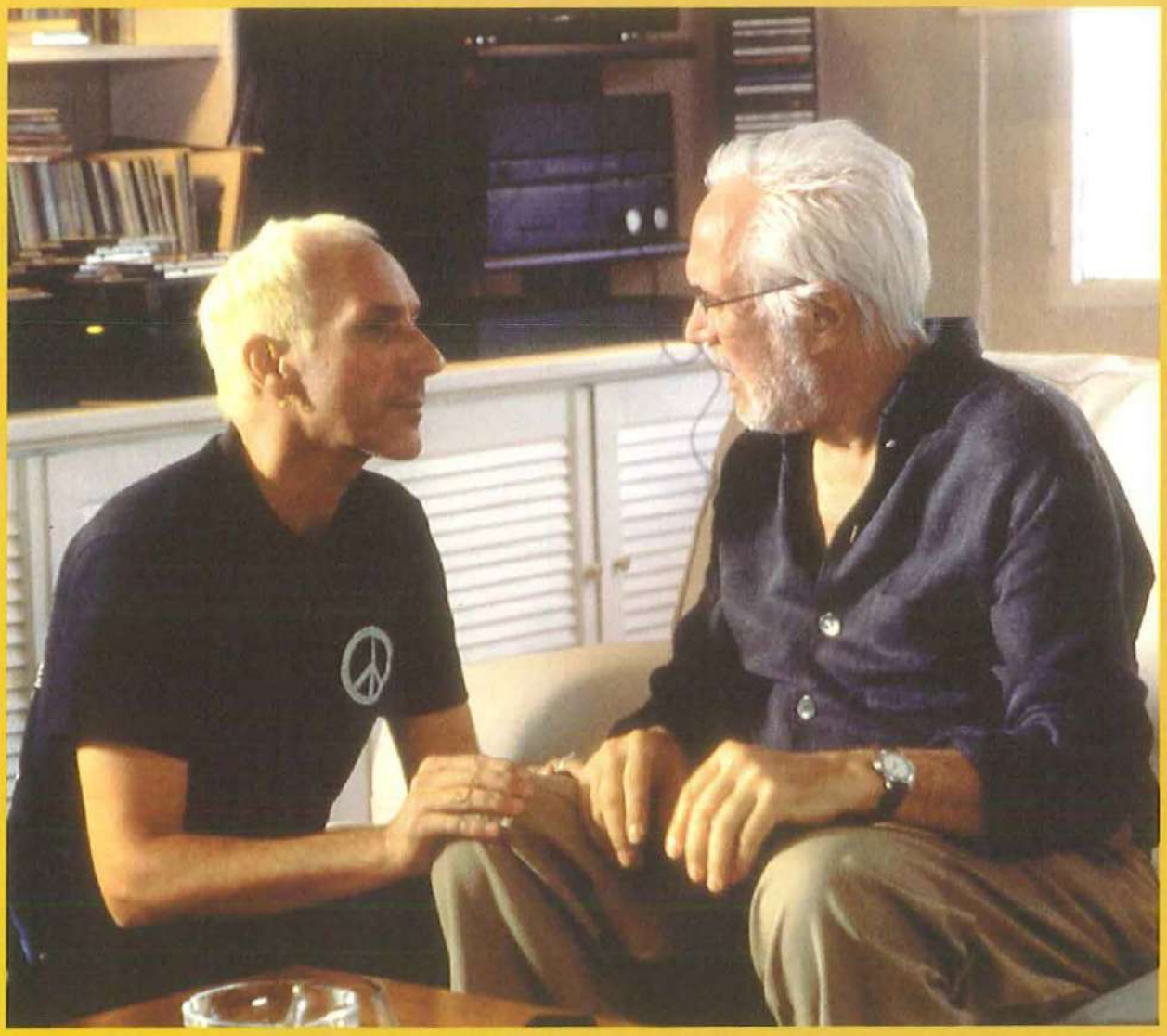
Los superagentes y el tesoro maldito (Argentina, Adrián Quiroga [Mario Sábato], 1977). Ayudante de dirección.

La fiesta de todos (Argentina, Sergio Renán, 1978). Productor.

Últimas imágenes del naufragio (España / Argentina, Eliseo Subiela, 1989). Cameo.

Rosarigasinos (Argentina, Rodrigo Grande, 2001). Productor asociado.

Martín (Hache)



Abstracts

FEDERICO LUPPI
Ángel Fernández-Santos

"One of the most elegant known craftsmen of cinema in the Spanish language. The elusive astuteness of the movements contained in his command of stillness, his rare ability to take over, with not even the slightest indication of effort, the staged spaces surrounding him, the mixture of strength and agility with which he handles the magnets of his presence, are some indications of the wealth of his expressive luggage and the skill with which he handles the introspection of a camera". That's how the author begins his passionate, well-defined portrait of the actor Federico Luppi.

He states that, like Spencer Tracy, *"beneath the appearance of spontaneity his work conceals an enormous amount of preparation"*; relating him to *"the wild verbal self-confidence of Anthony Hopkins"*; and lastly, identifying him with the Japanese actor Toshiro Mifune, of whom, as he remembers, Kurosawa said *"he trebled all of his colleagues in speed of gesture"*. He underlines as most outstanding his work in the movies directed by Adolfo Aristarain while, on the subject of **El último tren (The Last Train**, Diego Arsuaga, 2002) he affirms that *"the passing of time increases Luppi's eloquence, while his gestural vocabulary grows in its strictness, becoming more selective, more austere, given that the scope of his expressive economy swells with each new movie, as a result of which he succeeds in representing more with less".* Finally, he remarks that it is *"impossible to imagine any of Luppi's characters played by anyone else, since this excellent actor, on performing his part, invents his character, going on to destroy him when finished, by making him unrepeatable".*

LAS VENAS DESGARRADAS
Jesús Angulo/Mirito Torreiro

As a result of his recent voluntary exile in Madrid, the interview returns time and again to the political situation in Argentina. He sees his country as ravaged, as a place where a succession of military dictatorships and political leaders, as incompetent as they are corrupt, have thrown a once wealthy, cultured people into the deepest of despairs. Clearly left wing, he believes that Peronism is the incarnation of all Argentinean ills. But that doesn't make him any more of a sceptic. Quite the opposite, in fact he still believes that there is always something to fight for. Simply helping a fallen person back up onto his feet is justification enough. He proclaims that we have to keep nourishing dreams of a better world, even if it's only a bit better. He refuses to see himself as a failure, although he does admit to being defeated. It's not the same. A failure is someone who hasn't tried. He gives the impression of trying every day. Today, in Spain, he's starting to breathe again, although the bitter taste of his far-off Argentina continuously wells up in his mouth.

He can't help feeling nostalgic when he talks of his childhood in the little village of Ramallo. That's where he learned to ride horses before going to school. That's where he saw the first theatre "plays", short plays performed at the end of the shows given by the occasional travelling circuses. Circuses which bedecked Ramallo with colour and feline images. That's where he saw his first films in a small cinema which on weekends screened double bills received from Buenos Aires. That's where he read his first books in a small private library.

Then came his father's death and his departure for the city. He wanted to be a strip cartoonist and became a theatre actor. Then, suddenly, came cinema. Youngsters who read Stanislavski and who admired Marlon Brando, Laurence Olivier, Marcello Mastroianni and Zbigniew Zybulski. Gradually specialising in dry, virile characters, always related to the most committed of filmmaking. With time his search turned its steps towards an increasingly more sober, natural kind of acting. He detests convoluted acting as much as he does the glamour of capricious actors. He prefers physical cinema, made man-sized, to sophisticated cinema; reflection to superficiality; psychological complexity to doctrinarian schematisation.

His career is highly charged with meaning, first with Héctor Olivera and Fernando Ayala; later, and above all, with Adolfo Aristarain. He makes forays with foreign directors, the Peruvian Francisco Lombardi, the Mexican Guillermo del Toro, the North American John Sayles, and the Uruguayan Diego Arsuaga. And his appearances are becoming increasingly common in Spanish cinema: Mario Camus, Agustín Días Yanes, Mariano Barroso... He feels like a co-participant in the films in which he works. He doesn't understand the actors who "slot in the disk" to work. Just as he doesn't understand the filmmakers who watch the film being shot from the distance of the video screen. He will never fail to throw himself wholeheartedly into each of the projects on which he works, even though he is the hardest of all critics when one of his movies is a failure.

This year, 2003, he is going to try his hand at directing. **Pasos** will mark his directorial debut. A movie set in a period he adores, that of the Spanish transition from the end of Franco's era to democracy. He gives the impression of someone would have liked his country, his Argentina, to have succeeded in doing the same thing at the end of one of the many dictatorships suffered in the 20th century. He longs for the time when acting will flow with no apparent difficulty, although underneath, always, inevitably, lies work. The signatories of this text believe that he arrived at this moment some time ago.

30 YEARS, MORE OR LESS
Manuel Pérez Estremera

The author remembers the young Aristarain whom, led by the filmmaker Mario Camus, arrived in Spain to work as an assistant director, continuing with the studies he had started in his native Argentina. He evokes the friendship which has continued to unite him with Camus ever since. Friendship was precisely to become a constant factor of his cinema, together with *"faithfulness, social inequality, his classic conception of the narrative, love, solidarity, but also of destruction between people"*. He stresses *"his ability to turn stomachs and consciences with his tales, his narrative style, his planning and his work with actors".*

He splits his filmography into two stages. The first, which he calls the 80s, marked by the *"ability to handle commissions or genres and low-cost production formulas"*, including films like **La parte del león (The Lion's Share**, 1978), **Tiempo de revancha (Time for Revenge**, 1981) and **Últimos días de la víctima** (1982). And a second, the 90s, with *"an Aristarain who dominates his works, more personal and determined to tell his particular philosophy of life, with a more polished cast and, perhaps, deeper depth of subject"*, outstanding among which are **Un lugar en el mundo (A Place in the World**, 1991), **Martín (Hache) (Martin (H)**, 1997) and **Lugares comunes (Common Ground**, 2002). He ends with the statement that he *"considers absolutely essential the making of films and the saying of things like those seen and heard in Aristarain's movies".*

CONTARLA A SU MANERA

Jesús Angulo / Mirito Torreiro

Like Luppi, his screen alter ego, he lost his father at an early age. Like him, he had to work at just about everything before being able to work in cinema. He didn't study cinema, he started from the bottom up: extra, production secretary, screenwriter, assistant director, second unit director... He moved to Spain when Argentinean cinema got too small for him. He was taken there by the Spanish filmmaker Mario Camus, the only person whom he considers as his master. In addition to working with Spanish filmmakers like Vicente Aranda, Eugenio Martín or, above all, Camus himself, he also worked for coproductions turned in Spain and directed by people like Sergio Leone, Lewis Gilbert, Robert Parrish, Melvin Frank...

He returned to Argentina. But not because he felt himself to be an Argentinean director. His anarchist ideology told him that cinema had no frontiers. He simply believed that there it would be easier to enter the world of directing. The same reason led him to take the decision to stay there, instead of forming part of the Diaspora caused by the Argentinean crisis. He may well have felt just as much of a foreigner in his own country as he did anywhere else. He still had years to work as an assistant director, with filmmakers like Juan José Stagnaro, Juan José Jusid, Sergio Renán, Eliseo Subiela...

He finally succeeded in directing a personal film, acclaimed by the critics, but a flop at the box-offices, **La parte del león (The Lion's Share)**. He snapped up assignments, like **La playa del amor** and **La discoteca del amor (The Disco of Love)**, so that he could continue learning the profession. He has never completely stopped accepting these commissions: **Las aventuras de Pepe Carvalho (The Adventures of Pepe Carvalho** (for television), **La extraña/ The Stranger**, his only film in English and **La ley de la frontera**. But it was three movies, **Un lugar en el mundo (A Place in the World), Martín (Hache) -(Martin (H))** and **Lugares comunes (Common Ground)**, which were to form the most coherent corpus of his filmography.

All three are films populated by beings who have been defeated thousands of times, but who still have something to fight for, ideals to defend, dreams which help them to handle the wait. Aristarain's characters are always losers, but at least they never give up half way through the game. They take no joy in licking their wounds, or in exhibiting their scars. They move, sometimes with violence, like rushes but, like them, keep their feet solidly planted in their ideological foundations. They love, even though they don't always know how to say that they do. They die, they almost always die. And they talk. They talk non-stop, exactly the opposite of Aristarain himself, an incorrigibly timid man, who when in public tends to speak in single syllables. If his passion for cinema hadn't pushed him towards filming, Adolfo Aristarain would now be a solitary, perhaps even unsociable novelist. Luckily cinema won him over, and there's always some kind of a new project or other going through his mind.

Índices

Índice onomástico

Abascal, Susana: 59.
Abril, Victoria: 23, 51.
Aguirre, José Antonio: 18, 19.
Aleandro, Norma: 49, 56, 57.
Alfonsín, Raúl: 10, 32, 48.
Alipi, Elías: 16.
Allende, Salvador: 9.
Alterio, Héctor: 24, 27, 28, 29, 51, 56.
Alventosa, Ricardo: 23.
Amigo, Ángel: 59.
Ana, Marcos: 23.
Andrade, Martín: 69.
Antín, Manuel: 23, 60.
Antonioni, Michelangelo: 67.
Antonutti, Omero: 53.
Aranda, Vicente: 23, 70.
Arau, Alfonso: 82.
Arias, Imanol: 23.
Aristarain, Adolfo: *passim*.
Arlt, Roberto: 67.
Armstrong, Louis: 66.
Aronovich, Ricardo: 68.
Arsuaga, Diego: 5, 18, 27, 56.
Artaud, Antonin: 22.
Asinof, Eliot: 60.
Aubrey Smith, Charles: 14.
Ayala, Fernando: 27, 31, 32, 33, 34, 60, 74.
Azcona, Rafael: 60.
Azorín: 20.

Bacall, Lauren: 70.
Baker, Chet: 66.
Banderas, Antonio: 56.
Bánzer, Hugo: 11.
Bardem, Javier: 51, 57.
Bardem, Juan Antonio: 68.
Bardem, Miguel: 59.
Baroja, Pío: 84.
Barroso, Mariano: 51, 52.
Batí, Gastón: 82.
Bayer, Osvaldo: 29, 60.
Beaudine, William: 74.
Béhat, Gilles: 35, 36.
Bemberg, María Luisa: 27.
Bergman, Ingmar: 20, 22, 67.
Berlanga, Luis G.: 60, 68.
Bódalo, José: 21.
Borges, Graciela: 27.
Borges, Jorge Luis: 19, 50, 67.
Botto, Juan Diego: 47, 84, 87.
Bracco, Lorraine: 25.
Brando, Marlon: 16.
Brandoni, Luis: 41.
Brenner, Fernando: 74.
Brignone, general: 38.
Bronson, Charles: 70.
Brooks, Richard: 66.
Brum, Baltasar: 10.
Buchanan, Jack: 58, 60.
Büchner, Georg: 12.
Bueno, Gustavo: 49.
Burge, Stuart: 58.
Bush, George W.: 28, 46.

Caine, Michael: 80.
Caldwell, Erskine: 19.
Campana, Georges: 36.
Camus, Mario: 35, 43, 62, 68, 69, 70, 71, 76, 84.
Caron, Perla: 26.
Cartier-Bresson, Henri: 25.
Cedrón, Jorge: 25.
Chabrol, Claude: 25.
Chiquito de la Calzada: 22.
Cioran, Emile: 43.
Closas, Jorge: 16.
Cocteau, Jean: 31.
Collinson, Peter: 70, 71.
Coltrane, John: 66.
Comdon, Eddie: 66.
Connery, Sean: 25, 26.
Conrad, Joseph: 19, 68.
Copperfield, David: 11.
Coppola, Francis F.: 78.
Corman, Roger: 67.
Cortázar, Julio: 85.
Cozarinsky, Edgardo: 35, 36.

de Beauvoir, Simone: 50.
de Bonafini, Hebe: 34.
de Grazia, Julio: 72, 73.
de la Torre, Lisandro: 10.
de la Torre, Raúl: 27.
de Niro, Robert: 57, 74.
Debray, Regis: 43.
del Carril, Hugo: 34.
del Toro, Guillermo: 50.
del Valle-Inclán, Ramón Mª: 20.
Díaz Yanes, Agustín: 51.
Díez, Vicente: 60.
Diosdado, Enrique: 16.
Discépolo, Enrique Santos: 18.
Domingo, Plácido: 46.
Duhalde, Eduardo: 32.
Dumont, Ulises: 30, 72, 73, 85.
Duvivier, Julien: 90.

Eliade, Mircea: 52.
Enríquez, Porfirio: 34, 79.
Expósito, Virgilio: 18.

Faldini, Franca: 21.
Faulkner, William: 19, 58.
Favio, Leonardo: 20, 24, 25, 60, 68.
Feinmann, Juan Pablo: 77.
Fellini, Federico: 19, 21.
Fernán-Gómez, Fernando: 20, 37.
Fischer, O. W.: 16.
Flotats, Josep Mª: 22.
Fonda, Henry: 70.
Font, Doménec: 79.
Font, José: 28.
Ford, John: 80, 82.
Foster, Harold: 14.
Frank, Melvin: 70.
Franz, Carlos: 54.
Frondizi, Arturo: 9, 10.

Gabriel, Enrique: 55.
Galache, Ricardo: 16.
Galindez, Jesús: 19.
Gandolfo, Carlos: 26, 41.
García Hernández, José: 22, 55.
Gardel, Carlos: 9.
Gere, Richard: 80.
Gianola, Beto: 60.
Gielgud, John: 38.
Gilbert, Lewis: 70.
Giménez, Carlos: 50.
Godard, Jean-Luc: 25.
González, Felipe: 48.
Guevara, Ernesto "Che": 43, 53, 73, 90.

Hackman, Gene: 15, 16, 57.
Haley, Bill: 66.
Hanks, Tom: 57.
Hawks, Howard: 74, 87, 88.
Hemingway, Ernest: 19.
Hernández (ministro argentino): 32.
Hernández, Antonio: 54.
Herrero, Antonio: 16.
Herrero, Gerardo: 53, 54, 81, 89.
Hitchcock, Alfred: 26.
Holden, William: 70.
Hopkins, Anthony: 5.
Huston, John: 87.

Ibáñez Cotanda, Narciso: 60.
Ibáñez Menta, Narciso: 16.
Ibsen, Henrik: 17.
Idziac, Slawomir: 60.
Illía, Arturo: 9, 10.
Izquierdo: 19.

Jackson, Glenda: 70.
James, Henry: 19.
Josephson, Erland: 22.
Jouvet, Maurice: 60.
Jusid, Juan José: 53, 71, 73.

Kant, Emmanuel: 21.
Kapur, Shekhar: 60.
Kautner, Helmut: 60.
Kawalerovicz, Henrik: 16.
Kazan, Elia: 16.
Kieslowski, Krzystof: 53, 60.
Kingsley, Ben: 37.
Kissinger, Henry: 9.
Kohon, David José: 23, 68.
Korda, Zoltan: 14.
Kuhn, Rodolfo: 23, 68.
Kurosawa, Akira: 5, 67.

Lasota, Bozema: 49.
Lecchi, Alberto: 84.
Lenin (Vladimir Ilich Ulianov): 43.
Leone, Sergio: 70.
Lincovsky, Cipe: 36, 51.
Lombardi, Francisco J.: 48, 49.
London, Jack: 73, 85.
López, Charo: 35.
López, Sergi: 54.
López de Ayala, Pilar: 15.
López Lagar, Pedro: 16.
López Rega, José: 72.
Lugosi, Bela: 74.
Lula da Silva, Inácio: 11.
Luppi, Federico: *passim*.

MacOrlan, Pierre: 84.
Maly, Arturo: 73.
Manfredi, Nino: 21.
Mankiewicz, Joseph L.: 87, 88.
Mann, Delbert: 16.
Mao Ze Dong: 43.
Maradona, Diego Armando: 57.
Marcuse, Herbert: 20.

Marinero, Manolo: 62.
Martínez Suárez, José A.: 24, 68.
Marvin, Lee: 58.
Marx, Karl: 43.
Mastroianni, Marcello: 21, 23, 50.
Mateo, Anabel: 66.
Mathe, Alfredo: 26.
McTiernan, John: 26, 60.
Meerapfel, Jeanine: 35, 36.
Mendes, Lothar: 60.
Mendes, Sam: 60.
Menem, Carlos: 9, 10, 11, 31, 32, 47, 48.
Menta, Consuelo: 60.
Mifune, Toshiro: 5.
Mignogna, Eduardo: 49.
Minnelli, Vincente: 60.
Miranda, Osvaldo: 16.
Mistral, Fernanda: 60, 72.
Molero, Paco: 71.
Muiño, Enrique: 16.
Mulligan, Robert: 78.
Munt, Silvia: 52.
Murado, Miguel: 86.
Murua, Lautaro: 60.
Mussolini, Benito: 82.

Newman, Paul: 57.
Nicholson, Jack: 57.

Ocampo, Victoria: 19.
Olaizola, José Luis: 86.
Olid Sueiro, Miguel: 16, 60.
Olin, Lena: 22.
Olivera, Héctor: 8, 27, 28, 29, 60, 71, 74, 76, 77, 86.
Olivier, Laurence: 58.
Olmi, Ermanno: 12.
Onetti, Juan Carlos: 73.
Onganía, Juan Carlos: 48, 69.
Ortega, Palito: 23, 45.

Pacino, Al: 57.
Padilla, Haydée: 26, 72.
Parini, Raúl: 60.
Pasolini, Pier Paolo: 43.
Pastor Serrador, Heriberto (véase Serrador, Pastor).
Parravicini, Florencio: 49.
Paternostro, Néstor: 26, 27.
Pellegrini, Héctor: 23.
Penn, Arthur: 24.
Pérez Galdós, Benito: 20.
Perlinger, coronel: 10.
Perón, Eva: 8, 9, 30.
Perón, Juan Domingo: 8, 9, 30, 31, 66, 71, 72.
Pfeiffer, Jules: 24.
Piñeyro, Marcelo: 24, 51.
Poe, Edgar Allan: 19.
Politti, Luis: 73.
Pollack, Sydney: 80.
Poncela, Eusebio: 79, 81, 87.
Porter, Julio: 74.
Prévert, Jacques: 67.
Primus, Barry: 74.
Puenzo, Luis: 80.
Puttnam, David: 80.

Quintín (Eduardo Antín): 68, 73, 74, 90.

Rabal, Paco: 22, 35, 55.
Raymond, Alex: 14.
Renán, Sergio: 29.
Rice Burroughs, Edgar: 14.
Richardson, Ralph: 14.
Richardson, Tony: 58.
Rico, Aldo: 10.
Rinaldi, Susana: 23.
Rivera López, Jorge: 23.
Robards, Jason: 70.
Rodríguez, Manane: 36, 56.
Romero Marchent, Rafael: 21.
Rooney, Michael: 80.
Roth, Cecilia: 44, 73, 81, 85, 89.

Saavedra, Kathy: 66, 71, 72, 81, 82, 84, 87, 88.
Sacristán, José: 73, 81, 85.
Saint-Just, Louis-Antoine: 12.
Salgari, Emilio: 19.
Sampietro, Mercedes: 46, 55, 72, 89, 90.
Sánchez, Bernardo: 60.
Sánchez, Florencio: 17.
Sánchez Ariño, Amalia: 16.
Sartre, Jean-Paul: 10, 20, 42.
Sayles, John: 52, 53, 60.
Schell, Maria: 16.
Schnabel, Julian: 60.
Segal, Georges: 49.
Serrador, Pastor: 60.
Serrador, Teresa: 16, 60.
Shakespeare, William: 37, 45.
Shark, Ray: 80.
Sharp, Don: 60.
Silveyra, Soledad: 78.
Siro, Fernando: 74.
Solá, Miguel Ángel: 53.
Solana, Pino: 25.
Soriano, Pepe: 8, 27, 28, 29, 56.
Spielberg, Steven: 63.
Stagnaro, Juan José: 26, 38, 71.
Stanislavski, Konstantin: 16, 21, 22.
Steinbeck, John: 19.
Stevens, George: 82.
Stevenson, Robert Louis: 19, 68.
Strasberg, Lee: 37, 74.
Stregani, Giorgio: 71.
Strindberg, August: 17.
Sturges, John: 60.
Subiela, Eliseo: 25, 82.

Tato, Miguel: 71, 76.
Teresa de Calcuta: 31.
Thomas, Dylan: 69.
Tognazzi, Ugo: 21.
Torre-Nilsson, Leopoldo: 24, 68.
Totó: 21.
Tracy, Spencer: 5, 58.
Trump, Donald: 41.
Tudela, Miguel: 71.
Turco, Enzo: 21.

Ullman, Liv: 36.
Ulmer, Edgar: 74.

Vaner, María: 25.
Vázquez Montalbán, Manuel: 79.
Vidarte, Walter: 60.
Videla, Jorge: 72.
Viña, David: 29.

Wajda, Andrzej: 16.
Walters, Vernon: 9.
Wayne, John: 56.
Weber, Max: 9.
Welles, Orson: 38.
Woinsky, Marcos: 73, 75.
Wurlicher, Ricardo: 71.

Xirgu, Margarita: 16.

Young, Sean: 80.
Yupanqui, Atahualpa: 28.

Zemeckis, Robert: 63.
Zumalacárregui, Tomás de: 22.
Zybulski, Zbigniew: 16.

Índice filmográfico

Adventurers, The (véase **aventureros, Los**).
aguas bajan turbias, Las: 35.
Al di là della legge (véase **fuera de la ley, Los**).
albero degli zoccoli, L' (véase **árbol de los zuecos, El**).
América mía (véase **Frontera Sur**).
amiga, La: 35, 36.
animador, El: 58.
Antes que anochezca: 60.
árbol de los zuecos, El: 12.
arreglo, El: *33*.
aventureros, Los: 70.

Bad Day at Black Rock (véase **Conspiración de silencio**).
Bajo bandera: 53.
ballata del boia, La (véase **verdugo, El**).
balsa de piedra, La: *11*.
Band Wagon, The (véase **Melodías de Broadway**).
Before Night Falls (véase **Antes que anochezca**).
Bildnis Einer Unbekannten (véase **Mientras estés conmigo**).
Blackboard Jungle, The (véase **Semilla de maldad**).
Blizna (véase **cicatriz, La**).
Bonanza: 69.

C'era una volta il West (véase **Hasta que llegó su hora**).
Caballos salvajes: 51.
Camino a la perdición: 60.
camioneros, Los: 71.
Campanadas a medianoche: 38.
Cañas y barro: 21.
carpa del amor, La: 74.
cazadores, Los: 70.
Cenizas y diamantes: 16.
Chimes at Midnight (véase **Campanadas a medianoche**).
cicatriz, La: 60.
claque, La: 60.
Como agua para chocolate: 82.
Conspiración de silencio: 60.
conversación, La: 78.
Conversation, The (véase **conversación, La**).
Corazón de fuego (véase **último tren, El**).
Coup de foudre (véase **flechazo, El**).
Crónica de un niño solo: 24.
Crónica de una señora: *27*.
Cronos: 50.
cuatro plumas, Las (1929): 60.
cuatro plumas, Las (1939): 14.
cuatro plumas, Las (1977): 60.
cuatro plumas, Las (2002): 60.
Culpable: 35.

Dar la cara: 68.
Dead, The (véase **Dublineses**).
Después del ensayo: 22.
días del pasado, Los: 76.
Digan lo que digan: 69.
discoteca del amor, La: *71*, 74.
Divertimento: *14*, *22*, *55*.
doble vida de Verónica, La: 60.
Dublineses: 87.

Efter repetitionen (véase **Después del ensayo**).
Eight Men Out: 60.
En busca del arca perdida: 63.
Entertainer, The (véase **animador, El**).
espinazo del diablo, El: *18*, *50*.
éxitos del amor, Los: 74.
Expreso a la emboscada: 35.
Éxtasis: 51, 52, *57*.
extraña, La: 35, 74, 80.

Flash Gordon: 14.
flechazo, El: *48*.
Flop: 49.
Four Feathers, The (véase **cuatro plumas, Las**).
Frontera Sur: 53.
fuera de la ley, Los: 90.

Guerreros y cautivas: 35.

Hasta que llegó su hora: 70.
historia oficial, La: 80.
hombre clave, El: 78.
Hombres armados: *15*, *52*.
huellas borradas, Las: 55.

Kamchatka: 24.
Klaps (véase **claque, La**).
Krotki film o milosci (véase **No amarás**).
Krotki film o zabijanin (véase **No matarás**).

lado oscuro del corazón, El: 82.
ley de la frontera, La: 43, *44*, 63, 81, 84, *86*.
leyenda de Roan Inish, La: 52.
Lisboa: *54*, *93*.
Little Big Man (véase **Pequeño gran hombre**).
Lone Star: 52.
longs manteaux, Les (véase **Expreso a la emboscada**).
lugar donde estuvo el paraíso, El: 53, *54*.
lugar en el mundo, Un: 5, *42*, 43, 63, *69*, 73, 77, *80*, *81*, *82*, *83*, *84*, 85, 86, 87.
Lugares comunes: 5, *39*, 45, *46*, 55, 63, *67*, 72, 74, 77, 85, 87, 89, *90*, *91*, *115*.
Lute, El: 23.

Malayunta: *13*.
Martín (Hache): 32, 40, 43, 44, *45*, 46, 47, *59*, 63, 77, 83, 84, *87*, *88*, *89*, *107*, *112*.
Marty: 16.
Matar al abuelito: *31*.
Medicine Man (véase **últimos días del edén, Los**).
Melodías de Broadway: 60.
Men with Guns (véase **Hombres armados**).
Mientras estés conmigo: 16.
Moi, Antoine de Toumens, roi de Patagonie: 36.
Mosaico: 26.
mujer, Una: 26, 38.

Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto: *51*.
Nickle Ride, The (véase **hombre clave, El**).
No amarás: 60.
No habrá más penas ni olvido: 29, *30*.
No matarás: 60.
No toquen a la nena: 73.
Noche terrible: 23.
novia ensangrentada, La: 70.

Otelo: 58.
Othello (véase **Otelo**).

Pajarito Gómez: 23.
parte del león, La: *38*, 63, 72, 73, 75, 83.
Pasajeros de una pesadilla: 31, 34.
paso subterráneo, El: 60.
Pasos: 58.
pasos perdidos, Los: 56.
Patagonia rebelde, La: *8*, 18, 27, 28, *29*, 71.
Paula contra la mitad más uno: 26, 27.
Pepe Carvalho: 73, 81.
Pequeño gran hombre: 24.
Plata dulce: 32, *33*.
playa del amor, La: 74.
Podwojne Zycie Weronicki (véase **doble vida de Verónica, La**).
Popol i diament (véase **Cenizas y diamantes**).
proyecto, El: 26.
Przejscie podziemne (véase **paso subterráneo, El**).
Psique y sexo: 23.

Quebracho: 71.
Quintrala, La: 35.

Raíces profundas: 82.
Raiders for the Lost Ark (véase **En busca del arca perdida**).
revolución, La: 27.
Road to Perdition (véase **Camino a la perdición**).
romance del Aniceto y la Francisca, El: 20, *24*, *25*.
Romancing the Stone (véase **Tras el corazón verde**).
Rosigarasinos: *17*.

Sangre gris: *7*, *10*.
Secret of Roan Inish, The (véase **leyenda de Roan Inish, La**).
Semilla de maldad: 66.
Señora de nadie: 27.
Shane (véase **Raíces profundas**).
Sobredosis: 31, 32.
Sol de otoño: *49*.
Stranger, The (véase **extraña, La**).

Tiempo de revancha: 38, *40*, 41, 46, 63, 72, 73, 74, *75*, *76*, *77*, 78, 80, 85.
Todo sol es amargo: 26.
toque de distinción, Un: 70.
Touch of Class, A (véase **toque de distinción, Un**).
Tras el corazón verde: 63.
Tres colores: Azul: 60.
Triángulo de cuatro: 31.
Trois couleurs: Bleu (véase **Tres colores: Azul**).

último tren, El: 5, 27, 28, *56*.
Últimos días de la víctima: 5, *41*, 51, 63, 73, 77, *78*, 79, 81.
últimos días del edén, Los: 60.

venerables todos, Los: 60.
venganzas de Beto Sánchez, Las: 27.
verdugo, El: 67.
viaje a ninguna parte, El: 20.
vieja música, La: *35*, *36*, 55.

Yo maté a Facundo: 34.
Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?: 81.
Young Sánchez: 68.